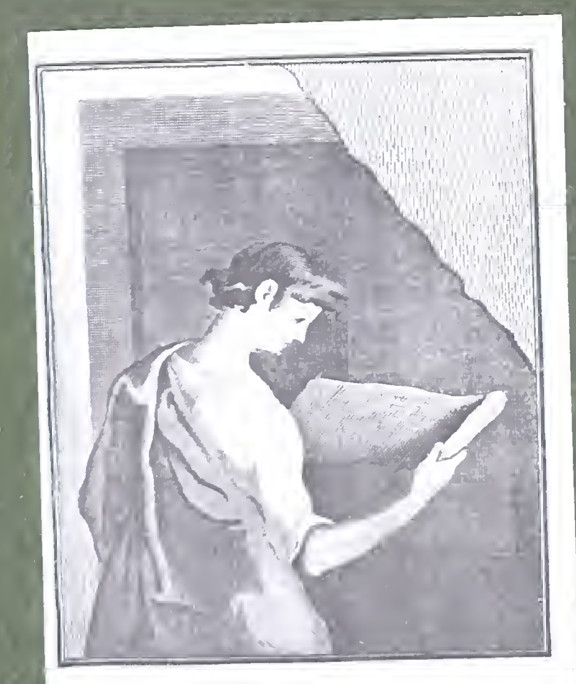








KUNSTGEWERBEBLATT

Herausgegeben

von

ARTHUR PABST,
Direktor des Kunstgewerbemuseums zu Köln.

NEUE FOLGE

Erster Jahrgang



LEIPZIG
Verlag von E. A. Seemann
1890.



Kunstgewerbeblatt.
Neue Folge.

Inhalt des ersten Jahrgangs.

Grössere Aufsätze. (Seite)

Bücherschau.

Litterarische Notizen. (Seite)

Museen, Schulen, Vereine, Gesellschaften.

Verzeichnis der Illustrationen.

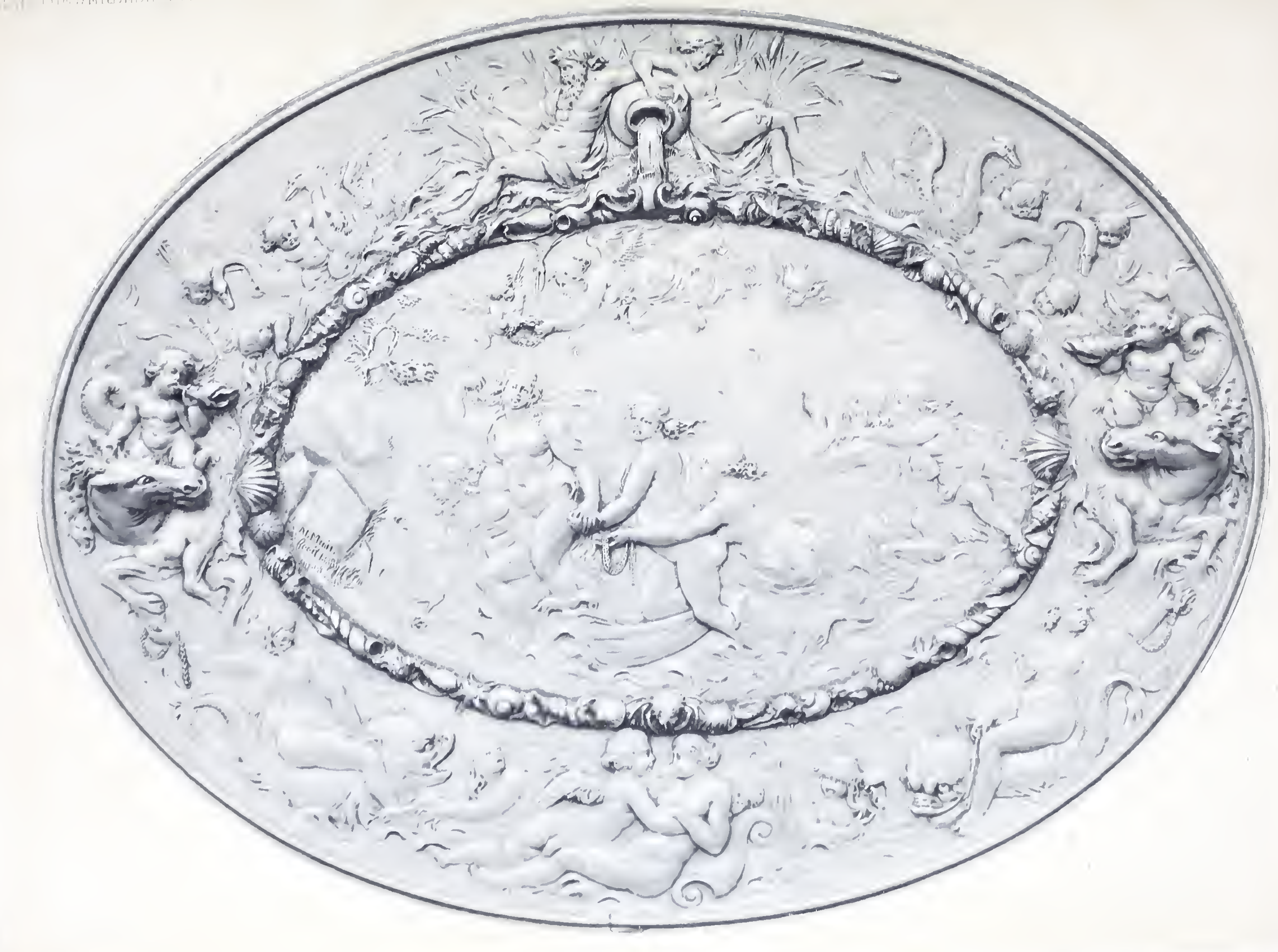
Tafeln ohne Text.











Relief von GIOVANNI DELLA ROBBIA im Kunstgewerbemuseum zu Köln.

EIN RELIEF VON GIOVANNI DELLA ROBBIA.

MIT ABBILDUNG.



M Juni dieses Jahres erhielt das Kunstgewerbemuseum zu Köln durch Freiherrn Albert v. Oppenheim ein grosses Relief aus der Robbiawerkstatt als Geschenk, welches durch Vermittlung der Herren Gebrüder Bourgeois aus Privatbesitz in Paris nach Köln gekommen war. Das Relief galt als eine Arbeit des Andrea della Robbia, *Henry Thode* und *Wilhelm Bode,* welche es im Museum sahen, erklärten es sofort für ein Werk des Giovanni; letzterer schrieb dem Herausgeber des Blattes nach Empfang einer Photographie folgendes:

Besten Dank für die Übersendung der Photographie des grossen Robbiareliefs, das Ihrem Museum als Geschenk von Baron Albert von Oppenheim überwiesen ist. Ihre Sammlung kann sich gratuliren, eine so gute und für ein Kunstgewerbemuseum so besonders passende Arbeit aus der Robbiawerkstatt erhalten zu haben!

Über den Künstler kann, glaube ich, kein Zweifel sein, weder über den ausführenden Bildhauer noch über das Original, welches derselbe seiner Arbeit zu Grunde legte: Giovanni della Robbia, der Sohn Andrea's, ist der Künstler, und das grosse Relief mit dem thronenden Christus an Verrocchio's Grabmal Forteguerri im Dom zu Pistoja ist das Werk, das Giovanni hier frei wiederholt hat. Dass Giovanni der Künstler ist, davon werden Sie sich durch den Vergleich mit den Photographien einiger beglaubigter und bezeichneter Werke desselben im Bargello, namentlich eine grosse Anbetung des Kindes vom Jahre 1521 und eine Beweinung Christi, leicht überzeugen. Das starke Relief, die kräftigen Farben, die Einfassung mit den abgebundenen Fruchtkränzen, die aus Vasen emporsteigen, die breite Modellirung, die gleichen schwebenden Engelgestalten, finden sich dort wie hier, während die zahlreichen beglaubigten Arbeiten von Giovanni's Vater Andrea ein flacheres Relief, namentlich in dem Fruchtkranz, mildere

Farben und eine sehr vertriebene Art der Modellirung zeigen. Dass aber Luca nicht der Künstler sein kann, brauche ich Ihnen nicht erst zu beweisen: ganz abgesehen von der grossen stilistischen Verschiedenheit zwischen diesem Relief und den Meisterwerken des alten Luca della Robbia, ist dasselbe ja nach einem fremden Vorbilde gearbeitet, auf welches Verrocchio 1477 den Auftrag erhielt, das aber erst mehrere Jahre später begonnen und erst im 17. Jahrhundert notdürftig fertig gemacht wurde.

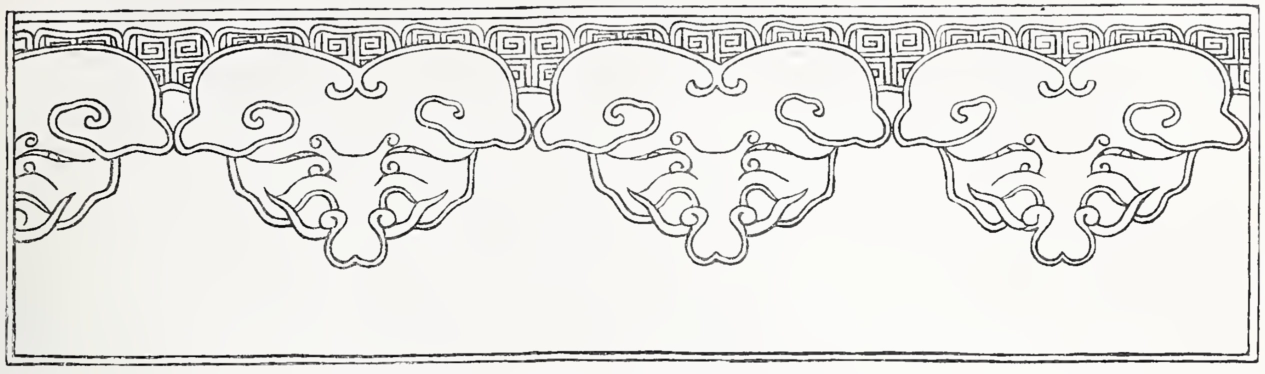
Wenn Sie die Photographie des Grabmals Forteguerri zur Hand nehmen und den Vergleich zwischen beiden Arbeiten ziehen, so können Sie mir mit Recht einwenden, dass dieselben von einander nicht unbeträchtlich abweichen. Das ist in der That der Fall: bei Wiederholung des Aufbaues im Ganzen ist doch im Einzelnen nur der untere Engel rechts eine nahezu treue Kopie; bei den übrigen Engeln hat Giovanni keineswegs die Mannigfaltigkeit Verrocchio's in der Bewegung und in den Faltenmotiven angestrebt, er hat vielmehr jenen einen Engel, der ihm besonders gefiel, fast treu nach den anderen drei Engeln, welche die Mandorla halten, wiederholt. Genau wie an das grosse Marmororiginal, das im Anfange des 16. Jahrhunderts jedenfalls noch unvollendet in irgend einer Werkstatt am Dome magazinirt war, hat sich Giovanni übrigens an das Modell gehalten, für das uns eine erste kleine Skizze im South-Kensington-Museum erhalten ist; hier sind namentlich auch die beiden Cherubim am oberen und unteren Abschluss der Mandorla genau so wie in Ihrem Robbiarelief, während sie im Marmorrelief am Grabmal selbst fehlen.

Dass Giovanni berühmte Originale älterer Florentiner Bildhauer kopirte, wird uns durch eine ganze Reihe erhaltener Arbeiten des Künstlers bezeugt; meist sind dieselben in ähnlich freier Weise kopirt wie in Ihrem Relief. Ich nenne Ihnen als Beispiele ein Rund mit der Madonna zwischen zwei schwebenden Engeln in zwei Exemplaren (im Bargello und in der Akademie in Florenz), sowie ein kleines Flachrelief der Madonna in ganzer Figur (im Handel in Florenz), beide nach Originalen des alten Luca della Robbia; ein rundes Madonnenrelief in der Akademie nach der Madonna des Benedetto da Majano über dem Grabmal des Filippo Strozzi; ein Madonnenrelief nach Mino im Besitz von M. Edouard André in Paris; Christus und Thomas nach Verrocchio's Bronzegruppe in S. Jacopo a Ripoli in Florenz. Verrocchio's Marmormadonna im Bargello hat er mehrfach kopirt, z. B. in einen Relief der Capella Medici in Sa. Croce u. s. f.

Sie sehen, gerade Giovanni hat sich Verrocchio besonders gern zum Vorbilde genommen. Zu Ihrem Kölner Relief hat er zweifellos die Anregung bekommen, als er seit 1514 in Pistoja den berühmten Fries mit den Werken der Barmherzigkeit am Hospital des Ceppo ausführte. Dadurch wird auch die Zeit der Entstehung Ihres Reliefs einigermassen gesichert, die nicht vor das Jahr 1514 fallen wird, was auch durch den Stil der Arbeit bestätigt wird.

Von den gewöhnlichen Arbeiten des Giovanni della Robbia zeichnet sich dieses Tympanon vorteilhaft aus durch die Kraft der Farben, die noch harmonisch wirken, durch die gute und gleichmässige Glasur und die verhältnismässig tüchtige Durchbildung der Figuren bis in die lieblichen Köpfe hinein. Kurz, es ist ein Stück, das ich mit Freude auch in unserer Berliner Sammlung sehen würde, obgleich dieselbe so reich an verschiedenartigsten Arbeiten der Robbiawerkstatt ist.





Aus einem japanischen Musterbuche (PAUL BETTE No. 7).

NORDBÖHMISCHE KUNSTINDUSTRIEN.

Von *ALBERT HOFMANN*, Reichenberg.

IV.

DIE NORDBOHMISCHE HOHLGLASINDUSTRIE.



atürliche Verhältnisse haben die nordböhmische Hohlglasindustrie geschaffen, eine Industrie, welche im Laufe der Jahrhunderte das geworden ist, was sie heute noch ist: eine Industrie des Weltmarktes. „Nichts anderes hat den Namen Böhmens so weit in die Welt getragen, wie sein Glas“ (Schebek). Einerseits Sterilität des Bodens, daher Mangel an Landwirtschaft, anderseits Waldreichtum und eine Fülle von Naturprodukten, welche die Natur in seinen Gebirgen niedergelegt hat; das waren die Verhältnisse, unter welchen sich diese mächtigste der österreichischen Industrien entwickelte. Ein Bericht zahlreicher Handelsleute aus den Orten „Hayda, Langenau, Blottendorf, Steinschönau, Parchen“ etc. an Kaiser Franz II. im Jahre 1804, welche dem Herrscher anlässlich seiner Bereisung des Königreichs Böhmen „eine kurze Uebersicht von dem Ursprunge, Wachstume und dermaligen Beschaffenheit der hiesigen Glashandlung ins Ausland, von den hieraus dem Staate entspringenden Vorteilen, wie auch von dieser Wohlstandsquelle dermalen entgegenstehenden Hindernissen“ geben will, schildert die Entstehung der nordböhmischen Glasindustrie mit folgenden Worten: „Gleichwie viele Künste und Wissenschaften, der Not und dem Mangel ihren Ursprung zu danken haben, so leitet auch die hiesige Glasfabrikation, Raffinirungskunst und Handlung ihre Entstehung aus diesen Quellen. Kunst und Handlung lagen in dieser Gegend noch tief im Schlafe, die ganze Gegend war mit Holz bedeckt und man erblickte nur hier und da kleine Strecken, welche der Fleiss der Ansiedler von dem Gehölze gereinigt, um darauf der Erde die zu dem Unterhalte der armen Bewohner notwendigen Früchte abzuzwingen. Stiefmütterlich lohnte das Erdreich unter diesem kalten Klima den Schweiss der Arbeiter, spendete aber desto reichlicher das Holz auf den höchsten Gebirgen wie in den tiefsten Thälern. Dieser Überfluss an Holz und die täglich anwachsende Bevölkerung, verbunden mit dem Mangel an fruchtbaren Äckern, zwangen nun diese Gebirgsbewohner, auf andere Erwerbungsarten ihre Aufmerksamkeit zu richten. Es wurden Glasfabriken errichtet, eine Erfindung, die zu damaliger Zeit als die einzige in dieser Gegend, eine ansehnliche Menge Menschen vor Mangel an Beschäftigung und Erwerb schützte, weil alle Lebensbedürfnisse in äusserst geringem Preise standen und nicht so vervielfältigt waren, wie sie es in diesem Jahrhundert sind.“ Reiche Vorräte reinsten Quarzes, ausgiebige Steinkohlen- und Torflager in den Grenzgegenden, sowie der durch die Sterilität des Bodens für Ackerbau relativ niedrige Arbeitslohn lassen Nordböhmen mit anderen Ländern, welche eine bedeutende Glasindustrie besitzen, mit Frankreich, Italien, England, Russland und Nordamerika vorteilhaft konkurriren. Nicht die geringste Rolle spielt hierbei die Intelligenz des Arbeiters.

Infolge dieser natürlichen Verhältnisse reicht die böhmische Hohlglasindustrie denn auch bis in ein hohes Alter hinauf. Die ersten Spuren einer böhmischen Glasfabrikation gehen auf den Anfang des 11. Jahrhunderts zurück. Günther, ein deutscher Edelmann aus thüringischem Geschlechte, liess sich 1008 am schwarzen Regen nieder und ent-

faltete in dieser Gegend bald eine rührige Thätigkeit. „Seine Thätigkeit, wie er mit kühnem Mute der Schrecknisse der Waldeinseinsamkeit Herr wird, den Boden mit den alten Stätten menschlicher Gesittung in Verbindung bringt, ihm kirchliche Weihe und politische Abgrenzung verleiht, ist ein sprechendes Bild der Verbreitung deutscher Kolonisten in diesen Grenzlanden.“ Ihm wird auch die erste Anregung zu den Glashütten des Böhmerwaldes zugeschrieben. (Schlesinger, Geschichte Böhmens. Prag, 1870, S. 92.) Ob aber hier nur Rohglas oder auch schon Hohlglas gemacht wurde, ist nicht festzustellen. Aus den folgenden Jahrhunderten liegen keine Nachrichten über die böhmische Glasindustrie vor, auch sind aus der Zeit Karls des IV. (1346—1378) oder aus der vor ihm liegenden Zeit Glasgefässe nicht erhalten, wenn es nicht gelingt, die weiter unten erwähnten sogen. „Hedwigsgläser“ auf böhmische Provenienz zurückzuführen. Erst aus dem Ende des 14. Jahrhunderts wird von der böhmischen Hohlglasindustrie berichtet, dass sie schon ziemlich im Schwung gewesen zu sein scheine, da sich die „Glaser“ (der damalige Begriff „Glaser“ deckt sich nicht mit unserem gleichlautenden heutigen Begriffe, sondern umfasste die Glasgraveure, Glasschneider, Glasschleifer u. s. w.), sowie die Goldschmiede mehr als Künstler denn als Handwerker betrachteten. (Schlesinger, l. c. S. 289.) Diese Angabe dürfte auch mit dem Berichte des Aeneas Sylvius († 1464) übereinstimmen, der erzählt, dass zur Zeit seines Aufenthaltes in Böhmen dieses Land mit Glas gleichsam überschwemmt gewesen sei. Nichtsdestoweniger jedoch ragte auch während dem folgenden Jahrhundert die böhmische Glasindustrie noch nicht hervor, denn im 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts werden nur drei Gewerbe, und zwar die Waffenfabrikation, das Brauwesen und die Lein- und Tuchweberei als in grossartigem Massstabe gepflegt geschildert. Das in einer Verordnung des Wiener Stadtbuches vom Jahre 1354 erwähnte „Waldglas“, das zum Unterschied von dem „Venedischen oder sonstigen“ Glas, welches lediglich am hohen Markte verkauft werden dürfe, an beliebigen Orten feilgehalten werden könne, welches von manchen für böhmisches Glas gehalten wird, möchte ich mit Ilg (Glasindustrie und ihre Geschichte, Stuttg. 1874, S. 82) auch eher für einheimisches, im Wienerwalde erzeugtes gewöhnliches Glas im Gegensatz zu dem kostbaren italienischen halten. Dass aber im übrigen böhmisches Glas schon frühe eine weite Verbreitung fand, beweist das im 16. Jahrhundert für die Niederlande erlassene Verbot des Erzherzogs Albrecht und der Isabella, Imi-



Böhmische Glasflasche.



Böhmischer Glaspokal.

tationen venezianischer Glaswaren einzuführen, wogegen jedoch die Einfuhr des ordinären Glases aus „Böhmen", Deutschland, Frankreich und Lothringen gestattet war. (Ilg. 1, c. S. 112.)

Wenn auch nicht bedeutend an Umfang, so nahm die böhmische Glasindustrie gegen Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts doch an künstlerischer Vollendung der Erzeugnisse stetig zu, so dass unter Rudolf II. (1576—1612) das böhmische Glas an Zierlichkeit der Form und an Schönheit des Schliffes mit dem venezianischen wetteiferte. Erst im 18. Jahrhundert erlangte die böhmische Glasindustrie ihren eigentlichen Weltruhm und zwar durch den Glashandel. „Erst als sich der Handel des Glases bemächtigt und es ins Ausland verführt, beginnt sein Ruf, welcher sich um so schneller verbreitet, je mehr die Handelsleute selbst auf die Erzeugung Einfluss nehmen, sie zu vervollkommnen und den Anforderungen der verschiedenen Märkte entsprechend zu gestalten bemüht sind." (Schebek, l. c. S. I.)

Die nordböhmische Hohlglasindustrie konzentrirt sich hauptsächlich auf zwei Centren: Haida und Steinschönau mit einigen umliegenden Ortschaften in den Ausläufern des Erzgebirges einerseits und Gablonz, Polaun, Neuwelt und Harrachsdorf in den Ausläufern des Riesengebirges anderseits. So bilden die Ausläufer beider Gebirge die Pflegstätten einer Industrie, welche vor allen anderen die Bedeutung der böhmischen Industrie überhaupt begründet hat. Schon frühe wurden in diesen Gegenden zahlreiche Glashütten erbaut und im Betrieb erhalten; es ist aber schwer, festzustellen, ob sich dieselben — und welche von ihnen — in diesen frühen Zeiten auch schon mit der Hohlglaserzeugung beschäftigt haben. Jedenfalls war die Glasraffinerie in den seltensten Fällen mit der Hütte verbunden, sondern war eine grossartige Hausindustrie und in der späteren Zeit sind zahlreiche Hütten entstanden — besonders in den Ausläufern des Riesengebirges — die sich nur mit der Rohglaserzeugung für die Glasquincaillerie beschäftigten.

Im Jahre 1442 geschieht einer „Glashut in silva Daubitz" Erwähnung und 1443 wird in Steinschönau eine Glashütte durch Paul Schirmer errichtet. Die angebliche erste böhmische Glasfabrik wird um die Mitte des 15. Jahrhunderts von Peter Berka von Duba und Lipa unter dem Tannenberg bei St. Georgenthal angelegt. „Man hat aber bisher keinen anderen stichhaltigen Beleg dafür, als dass beim Baue der böhmischen Nordbahn 1867 unfern von St. Georgenthal alte Mauerreste und Glasschlacken zum Vorschein gekommen sind, die von dem Bestande einer Glashütte daselbst zeugen. Wann und von wem dieselbe erbaut wurde, wird aber dadurch nicht erwiesen." (Schebek, l. c. S. IX.) Das Jahr 1500 sah im böhmischen Niederlande schon mehrere Glashütten. Das mit dem Jahre 1514 beginnende Stadtbuch von Kreibitz berichtet über einen Verkaufsakt, nach welchem im Jahre 1514 Veicz Glaser, Richter zu Kreibitz, an den Juden in Auscha eine Schuld zu zahlen hatte. Zu diesem Zwecke musste er seine Glashütte seinem Sohne Jorg Glaser für 100 Schock Schwertgeld verkaufen und zwar „in alter Gerechtigkeit und Freiheit, wie sie schon seit hundert Jahren" bestand. Es muss somit die Glashütte mindestens schon im Anfange des 15. Jahrhunderts bestanden haben. Das Jahr 1530 sah in Falkenau bei Haida durch die Glasmacherfamilie Schürer, die nachherige geadelte Familie „von Waldheim", eine Glashütte erstehen. 1558 erbaute Hans Schürer eine Glashütte im Dorfe Labau bei Gablonz („Anno 1558 ist die Glashütte zu Laba durch Hans Schürenern von Waldheim erbaut worden"; aus der Familienchronik der Schürer von Waldheim), welche durch die Familie Schürer von Waldheim bis zum Jahre 1706 geführt wurde. Um 1540 oder 1560 soll auch durch einen Schürer (nach anderen aber schon 1492 durch Ernst von Ujezdetz, Besitzer von Starkenbach) in Rochlitz an der Iser eine Glashütte angelegt worden sein, die jedoch später nach Sahlenbach und Seifenbach verlegt wurde. Da die Zufuhr des Holzes nämlich oft wegen Mangel an Strassen beschwerlich war, so baute man früher noch keine so festen Glasfabriken wie jetzt, sondern man errichtete nur einen Schuppen oder eine Hütte, worin man den Glasofen aufstellte und so lange Glas verfertigte, als Holz in der Nähe war; daher der Name „Glashütte." Wurde es beschwerlicher, das Holz zuzuführen, so wurde die Hütte samt dem Ofen abgerissen und weiter in den Wald gebaut, wo das Holz nahe war. In der Stadt Hohenelbe wurde, wie urkundlich sicher gestellt ist, bereits um das Jahr 1536 Glas erzeugt. In Reiditz, einem Dorfe zwischen Hochstedt und Tannwald, bestand schon lange vor dem Jahre 1577 eine Glashütte. Fast um dieselbe Zeit wird eine Glashütte in Krinsdorf bei Schatzlar genannt, die am 11. Januar 1561 abbrannte, aber bald wieder aufgebaut wurde und sodann Jahrhunderte hindurch fortarbeitete. In Grünwald bei Gablonz war wahrscheinlich in den Jahren 1540—1547 durch Adam von Wartenberg eine Glas-

hütte errichtet worden. Als erster Hüttenmeister wird Georg Wander, ein Schwede, genannt. Von diesem soll die Hütte im Jahre 1536 in so blühenden Zustand erhoben worden sein, dass der Schwede auf des damaligen k. k. Rates und Kanzlers Christoph Bürgheimer von Birken Empfehlung im Jahre 1599 in den Adelsstand erhoben wurde, eine offenbar auf Familientradition in der Physikalischen Beschreibung des Bunzlauer Kreises von Jos. Leop. Wander von Grünwald beruhende Nachricht, die durch die nachfolgenden urkundlichen Angaben sehr an innerer Wahrscheinlichkeit gewinnt. (Hallwich, Nordböhmen auf der Weltausstellung in Wien. 1873. V. Heft. S. 31 Anm.) Um das Jahr 1600 wurde auf das Geheiss des Freiherrn Melchior von Rädern († 1600) oder dessen Witwe Katharina am Ursprunge des Lautschneibaches bei Reichenberg eine Glashütte erbaut, um die sich schon im Jahre 1604 ein ganzes Dorf, Friedrichswald, ausbreitete.

(Fortsetzung folgt.)

BÜCHERSCHAU.

F. S. Meyer, Die Liebhaberkünste (Seemanns kunstgewerbliche Handbücher Bd. V. Vollständig in 7—8 Lieferungen à 1 Mark). Liefg. 1.

P. — Die kunstgewerblichen Handbücher des Seemannschen Verlages haben durch die Zweckmässigkeit der Anlage und den Ton, welcher sich gleichweit von übergrosser Gelehrsamkeit oder Gelehrtthun, wie von der Plattheit ähnlicher Unternehmungen entfernt hält, allgemeinen Beifall gefunden. Hier wird Handwerkern und Publikum gerade das geboten, was der eine von der Geschichte seiner Kunst, der andere ausserdem von der Technik und den Herstellungsprozessen wissen will und zu wissen nötig hat.

Der neueste Band, von dem erst eine Lieferung vorliegt, geht nach einer Richtung weiter: er will nicht nur belehren und Auskunft geben, sondern vor allem zu eigener Thätigkeit auf künstlerischem Gebiet Anregung geben. Der Verfasser, dem die Reihe der Handbücher bereits zwei Bände verdankt, äussert sich darüber in der Einleitung so hübsch, dass wir ihm gern hier das Wort erteilen. Es sagt:

„In Bezug auf die Kunst giebt es dreierlei Menschen. Die einen bekümmern sich gar nicht um dieselbe, sei es aus Unzulänglichkeit und Verständnislosigkeit, sei es aus Mangel an Zeit und Gelegenheit oder aus irgend einem anderen Grunde. Das ist die „misera plebs“, die aber darum noch nicht unglücklich zu sein braucht. Die anderen bringen ihr ein offenes Herz entgegen und haben ihre Freude an derselben, wenn sie auch nicht selbst ausübend und selber schaffend sich an ihr beteiligen. Zu diesen zählt die Mehrheit der Menschheit und der gebildete Teil schon deswegen, weil eine gewisse Empfänglichkeit für die Kunst eben zur allgemeinen Bildung gehört. Die dritten legen selber Hand ans Werk und lassen die Gebilde der Kunst erstehen, die wirklichen oder die vermeintlichen, zur Bewunderung oder zum Schrecken der anderen und der dritten.

Schmuckkästchen, entworfen von Dir. H. Götz. (Bad. Gewerbeztg.)

Diese dritten scheiden sich wieder in zwei ungleiche Lager, zwischen denen eine scharfe Grenze nicht besteht. Auf der einen Seite stehen die Künstler von Gottes Gnaden und die von Beruf, auf der anderen die Liebhaber, die Dilettanten, wie man dieses Heer zu nennen pflegt.

Die letzteren treiben die Kunst zum Vergnügen, zum Zeitvertreib in müssigen Stunden. Hat doch jeder sein Steckenpferd, das er zu reiten pflegt, und die Kunst ist gewiss nicht das schlechteste.

Unsere Liebhaber werfen sich auf die *hohe* Kunst,

wenn sie hoch hinaus wollen; sie malen ihrer Phantasie Gebilde in Öl und in Wasser. Wenn sie bescheidener sind, kopiren sie die Natur und die Kunst anderer. Oder sie bleiben mehr beim Handwerk und verzieren Schalen und Töpfe, Kasten und Schachteln, Teppiche und Tischtücher; sie sägen und schneiden im Holz herum, kneten in Leder und Kautschuk, säuren die Metalle und Steine an oder, wenn sie der eigenen Kraft noch weniger vertrauen, pressen sie Blumen, ziehen Bilder ab und treiben ähnliche Scherze. Vornehmlich sind es die Frauen, welche diesen kleinen Künsten huldigen, sei es, weil sie mehr Sinn, sei es, weil sie mehr Zeit für dieselben haben als der Mann. Wer dieses geschäftige Wirken ohne Vorurteil betrachtet, der wird es als zu Recht bestehend gelten lassen. Spinnen und Stricken lohnen sich heute nicht mehr. Kochen und Nähen kann man auch nicht den ganzen Tag, und wer keine Haushaltung hat, kann sie auch nicht führen. Jedenfalls sind die Liebhaberkünste eine bessere Beschäftigung und Erholung, als das Schlagen der Kaffeeschlachten und das Verschlingen ungezählter und ungewählter Romane. Es mutet uns wohl an, wenn wir auf dem Fensterbrett der Landleute den beliebten Flor von Fuchsien, Geranien und schön frisirten Meerzwiebeln finden, weil sie einen Rückschluss ziehen lassen auf das Gemüt ihrer Pfleger. Und so wird es uns auch wohl anmuten müssen, wo wir das Blümlein Kunst in sorglicher Pflege finden. Nicht jeder kann Palmen im Gewächshaus pflanzen, darum soll man auch dessen achten, was der Kleine im Kleinen erreicht oder wenigstens zu erreichen sucht.

Für solche Liebhaber der Kunst ist dieses Buch geschrieben, also in erster Linie für die Frauen. Das Buch will nicht etwa die Kunst lehren; das kann man mit Büchern kaum, und wenn man es kann, so wäre dieser Weg jedenfalls der umständlichste. Es setzt das nötige Stück angeborenen Talentes und durch die Erziehung gewonnenen künstlerischen Empfindens voraus. Es will nicht einmal die Handfertigkeiten des Zeichnens und Malens lehren, denn diese lernen sich in einer ordentlichen Schule und an der Hand eines entsprechenden Lehrers ebenfalls viel leichter, als es an der Hand eines Buches möglich wäre. Das Handbuch setzt also im allgemeinen auch eine gewisse Geläufigkeit im Zeichnen und im Malen voraus. Vielleicht frägt nun die geneigte Leserin oder der geneigte Leser: Ja, was will denn das Buch eigentlich?

Es will zeigen, dass man die Kenntnisse des Zeichnens und Malens praktisch verwerten kann in Anwendung auf allerlei Techniken, vermittelst deren man die mannigfachsten Gegenstände seines Heims, das Gerät und den Zierat der Wohnung zu schmücken und künstlerisch anzuhauchen vermag. Es will aufmerksam machen auf jene kleinen *Kniffe* und *Praktiken,* auf die man schliesslich selber verfällt, die man aber leichter findet, wenn man sie nicht erst zu suchen braucht. Es soll die nötigen Winke geben in Bezug auf die *Werkzeuge* und das *Material.* Es soll verschiedene *Rezepte* anführen zu Dingen, die man bequem und billig selber anfertigen kann, wenn man nicht vorzieht, sie zu kaufen. Das Buch wird ferner eine Anzahl von *Illustrationen* aufnehmen, welche teils zur Erläuterung und bessern Veranschaulichung des geschriebenen Wortes bestimmt sind, teils auch als Vorbilder dienen können oder als Motive für die Ausübung der einzelnen Techniken. Da die Zahl dieser Vorbilder eine verhältnismässig beschränkte bleiben

Albumdeckel in Kerb- und Flachschnitt von F. Dörr.

muss, wenn der Rahmen des Buches nicht überschritten werden soll, so wird es darauf hinzuweisen bedacht sein, wo anderwärts das Passende zu finden ist. Es wird die *Specialliteratur* namhaft machen, soweit eine solche vorhanden und dem Verfasser bekannt ist. Schliesslich wird es zur *Schriftverzierung*, die ja in der künstlerischen Ausstattung von Haus und Gerät von jeher eine Rolle gespielt hat, geeignete Zierschriften beigegeben, und wo die Benützer des Buches nicht dem eigenen Gedankenflug und dessen poetischer Formgebung den Vorzug einräumen, da wird eine Anzahl alter und neuer *Sprüche* zur Auswahl stehen".

Wieweit der Verfasser seine Versprechungen gehalten, ist nach der ersten Lieferung natürlich nicht zu beurteilen; aber wir sind sicher: er wird sie halten! Das aber steht jetzt schon fest — wie das nach anderen Arbeiten des Verfassers nicht anders zu erwarten war — praktisch ist das Büchlein angelegt, eminent praktisch, weil hier ein Mann spricht, der mitten drin steht in künstlerischer Thätigkeit, ein ganzer Künstler ist. Niemand wird auch nur einen Bogen des ersten Heftes lesen, ohne Nutzen daraus zu ziehen, wozu nicht zum geringsten die ganz vortrefflichen Abbildungen das Ihrige beitragen. Möchten alle Freunde der Kunst, aktive und inaktive, sich das erste Heft ansehen; über die folgenden und was sie bringen, werden wir später berichten.

Im Anschluss daran lässt die Verlagsbuchhandlung eine Sammlung von *Vorbildern für häusliche Kunstarbeiten* erscheinen, welche das Handbuch ergänzen sollen. Dieselben werden nur Entwürfe neuerer Künstler bringen und allen Anforderungen, welche man heute an derartige Vorbilder stellen darf, gerecht werden. Die Tafeln 3 und 4 dieser Nummer bieten Proben derselben; der Subskriptionspreis für die ersten 6 Lieferungen ist 6 Mark; doch sind die Lieferungen auch einzeln zu 1 M. 50 käuflich.

Japanische Vorlagen. Unter den japanischen Musterbüchern, welche die Firma Paul Bette in Berlin im Abendlande vertreibt, ist eines der inhaltsreichsten, das mit Nr. 8 bezeichnete, welches lauter einfarbige Flächenmuster (für Stoffe) enthält und eine Menge Motive aufweist, welche auch bei uns sich einbürgern könnten. Das Buch enthält ausser den vierzig Seiten mit je drei bis sechs Mustern eine Art Anleitung zum Zeichnen der Muster, die bei ihrer scheinbaren Regellosigkeit in bestimmte Flächen eingeordnet sind, wodurch sie sich erst zur Verwendung als endloses Flachornament eignen. Das Buch kostet in Deutschland 4 Mark. Neben diesem hat die obengenannte Firma noch andere Studienbücher mit Motiven, wie sie zu Lackarbeiten und zu Porzellanmalerei verwendet werden, auf Lager. Nr. 3 in grossem Oktavformat enthält eine Reihe prächtiger Pflanzen und Tierstudien (meist Vögel) die in drei bis vier Farben ausgeführt und meisterlich gezeichnet sind (Preis 7 M.). Nr. 7 in gewöhnlichem Oktav ist etwas gröber ausgeführt und weit weniger sorgfältig gezeichnet und gedruckt (Preis 3 Mark). Nr. 14, ein kleines Oktavheft mit ähnlichen Motiven, sorgfältiger und feiner als das vorige. (Preis 4 Mark.) Aus Heft 3 bringen wir einige Probestücke.

KLEINE MITTEILUNGEN.

Getriebene Silberplatte (zu der Kupfertafel). Wiederholt haben wir Arbeiten in Abbildung gebracht, welche aus der Werkstatt von *L. Posen Wir. in Frankfurt a/M.* hervorgegangen sind. Heute bieten wir eine neue Arbeit der Firma, eine silberne Platte, getrieben und ciselirt von *Al. Mair.* Die Platte, deren Beschreibung uns die Abbildung überhebt, ist als Prunkstück zum Aufstellen gedacht, in der Art wie ähnliche Arbeiten aus der Blütezeit der Renaissance mehrfach gehalten sind.

Erwiderung. Nach einer Erklärung in der Köln. Volkszeitung findet der Historienmaler und Konservator des Museums Wallraf-Richartz zu Köln Herr J. Niessen in dem Artikel des Herausgebers über „das Kunstgewerbemuseum zu Köln" schwere Vorwürfe gegen die Verwaltung jenes Museums. Er findet dieselben laut brieflicher Mitteilung an die Redaktion in dem Passus „wäre die Leitung des Instituts von vornherein in richtige Hände gelegt worden, so besässe Köln heute etc." Dass darin kein Vorwurf für den gegenwärtigen Leiter des Museums liegt und liegen soll, zeigen die Worte „von vornherein": das Museum ist eben von Anfang an ganz einseitig geleitet worden, indem im wesentlichen nur Bilder angekauft sind, alle übrigen Abteilungen mehr oder weniger vernachlässigt sind. Das wird jeder Vorurteilsfreie auch aus den Worten des Artikels herauslesen. Dass übrigens, wie Herr Niessen am Schluss seiner Erklärung behauptet, die Erwerbung kunstgewerblicher Gegenstände nicht prinzipiell ausgeschlossen war, beweisen einzelne gelegentliche Ankäufe für diese Abteilung, auf welche in unserem Artikel auch hingewiesen ist.

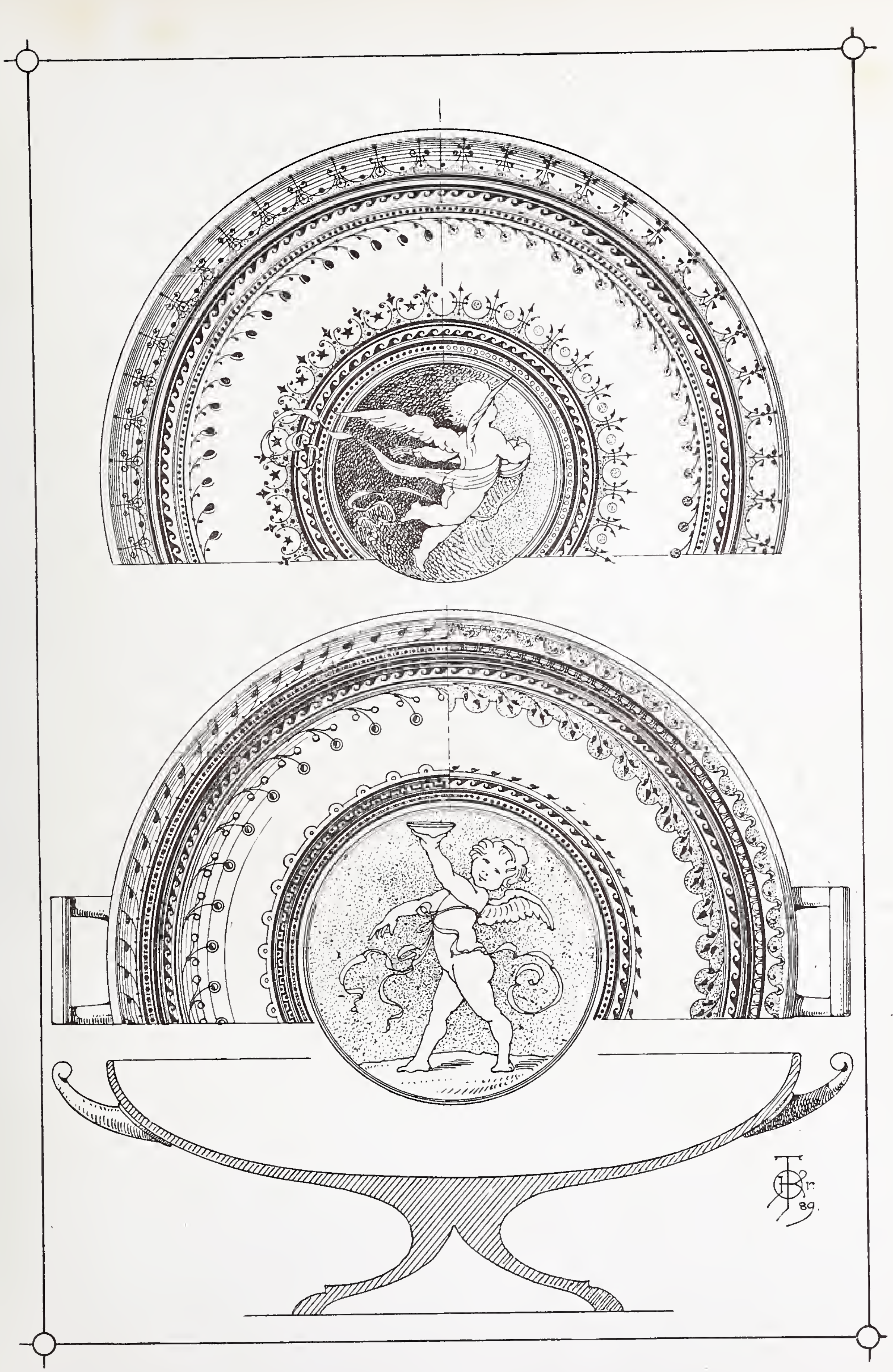
Die Redaktion des Kunstgewerbeblattes.





Motiv für dekorative Malerei.

Von M. Läuger.

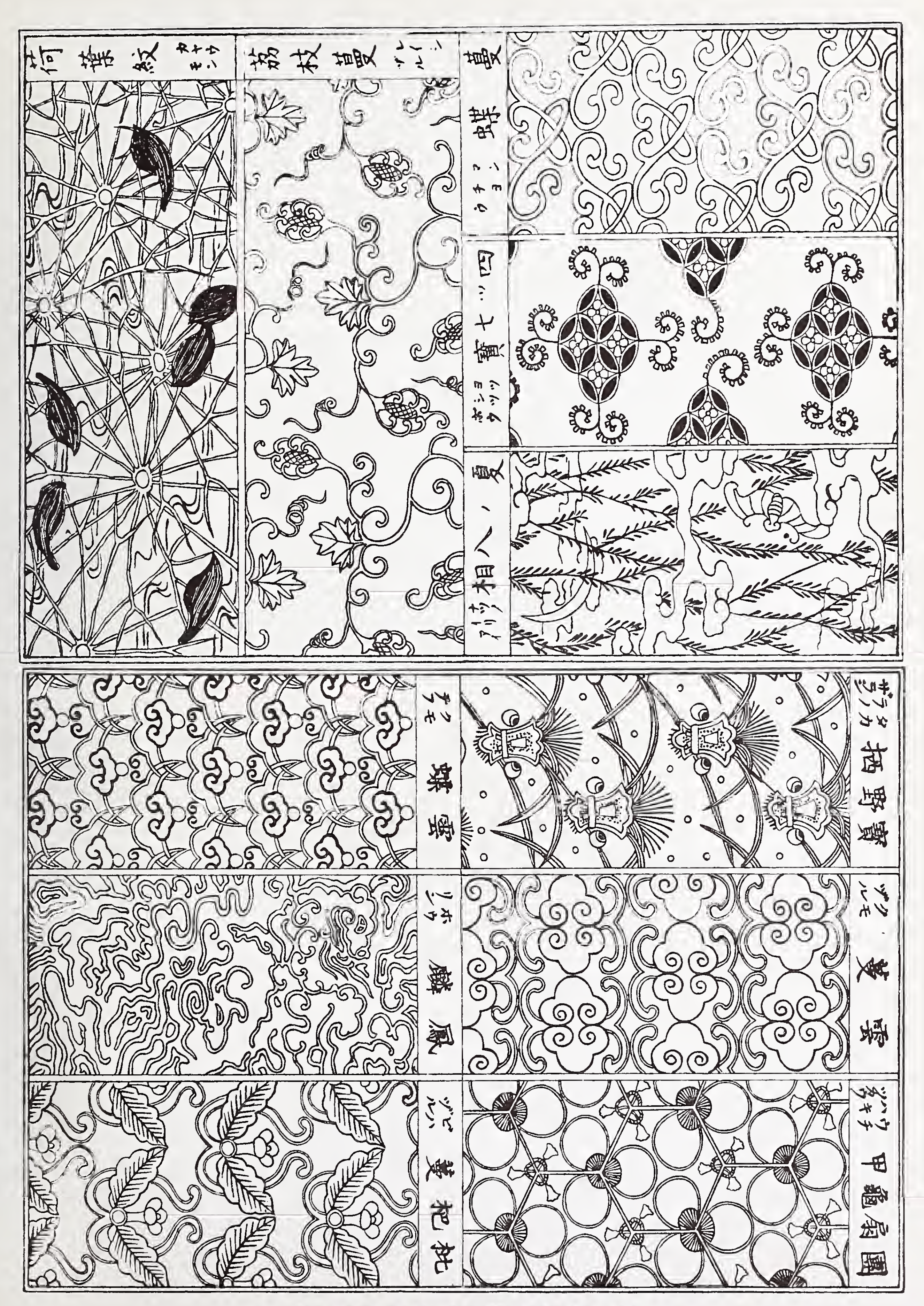


Bemalte Teller.

Motive für Thonmalerei im Sinne der antiken Vasen.

Von Th. Krauth.





Aus einem japanischen Musterbuche. (A.)

(Paul Bette. No. 7).







Majoli-Einband

enthaltend die Hypnerotomachia des Polyphilus.

Venedig, Aldus. 1499.

Leipziger Kunstgewerbemuseum.

Lith. Anst. von J. G. Fritzsche in Leipzig.



Entworfen von F. PAUKERT.

NORDBÖHMISCHE KUNSTINDUSTRIEN.

Von *ALBERT HOFMANN,* Reichenberg.

IV.

DIE NORDBÖHMISCHE HOHLGLASINDUSTRIE.

(Schluss.)



M 16. und 17. Jahrhundert nahmen sich die Adligen sehr der Glashütten an, um aus ihren bedeutenden Waldungen grösseren Nutzen zu ziehen und dann, weil die Glasindustrie überhaupt einen höheren Gewinn abwarf, wie die Bodenkultur. So bildete der ganze, hinter Gablonz gelegene Teil der Herrschaft Kleinskal noch einen einheitlichen grossen Waldkomplex, in welchem die heutigen blühenden Ortschaften Grünwald, Johannesberg, Wiesenthal und Morchenstern noch nicht bestanden. Es scheint, dass zwischen 1543 und 1547 von Adam von Wartenberg die ersten Schritte unternommen worden waren, diese Gegend durch Besiedelung mit Glashütten einer grösseren Fruktifizirung entgegenzuführen. Die erste dieser Hütten, zugleich die erste des ganzen Iser- und Riesengebirges, war die zu Grünwald, „im grünen Wald"; die Arbeiter der Hütte scheinen Deutsche aus der Gegend von Haida gewesen zu sein. Diese Annahme liegt um so näher, als die Wartenberge in der Gegend von Haida grosse Besitzungen hatten. (Die Herrschaften Böhmisch-Leipa, Kamnitz u. s. w.) Da auch noch die Institution der Leibeigenschaft in vollem Masse bestand, so war eine Überweisung von Arbeitern von Verwandten leicht zu bewirken. Die spätere Einwanderung ausländischer Arbeiter ist nicht ausgeschlossen. Die von der Grünwalder Hütte beschäftigten Glasraffineure, die Glasschleifer, Glasmaler und Glasschneider wohnten in Gablonz, da die Grünwalder Hütte ohne jede weitere Ansiedelung war. (Adolf Benda, Geschichte der Stadt Gablonz und ihrer Umgebung. Gablonz, 1877. S. 32 ff.) „Nach dem Jahre 1547 kann die Errichtung der Grünwalder Glashütte — von Wartenbergern wenigstens — wohl deshalb nicht erfolgt sein, weil in dem genannten Jahre die dem Adam von Wartenberg gehörenden Güter Kleinskal, Rohozec, Friedstein und Böhmisch-Aicha konfiszirt wurden wegen Beteiligung ihres Besitzers an dem Aufstande der protestantischen Stände wider König Ferdinand I. Der protestantische Adel Böhmens hatte sich im Vereine mit den Städtebürgern 1547 erhoben, um in Verbindung mit dem deutschen Fürsten Johann Friedrich von Sachsen eine grössere Unabhängigkeit und freiere Religionsübung zu erlangen. Dieser Fürst wurde aber in der Schlacht bei Mühlberg (24. April 1547) geschlagen und gefangen, worauf auch das böhmische Rebellenheer auseinanderlief. Bei dem dann vorgenommenen Strafgerichte war Adam von Wartenberg einer der 31 Edelleute, welche mit Güterkonfiskation, Geld- und Gefängnisstrafen belegt wurden." (Benda, l. c. S. 34.)

Eine schwere Schädigung für das böhmische Industrieleben brachten die langen Wirren des 30jährigen Krieges. Böhmen hatte das Unglück, ein Hauptschauplatz der kriegerischen Wirren zu werden. Die gänzliche Absorption sowohl an materiellen Mitteln wie an Arbeitskräften brachte nicht nur für die Dauer des Krieges eine völlige Stagnation hervor, sondern erzeugte noch auf lange Zeit hinaus eine völlige Lähmung des Industrielebens. Hierzu trug auch nicht zum geringsten Teile die Gegenreformation bei, durch welche die intelligentesten Kaufleute und die geschicktesten Handwerker vertrieben wurden. Eine Einwanderung neuer Kräfte aus dem protestan-

tischen Auslande fand infolge des Religionszwanges nicht statt. Doch mit Maria Theresia und Joseph II. kam eine neue Ära herauf, eine Ära der Blüte, an welcher der Verlust Schlesiens an Preussen nicht den geringsten Anteil hatte. Industrie und Handel, fast ausschliesslich durch Deutschböhmen gepflegt, lebten wieder auf. Die Glasfabrikation errang in diesen Zeiten ihren Weltruf. Die Bezirke Haida, Steinschönau und Gablonz mit Neuwelt prädominiren. In diesen Bezirken blühen Raffinerie wie Handel. 1680 entsteht eine Hütte zu Harrachsdorf, 1690 die „Neuhütte“ bei Prichowitz und 1701 die Hütte in St. Antoniwald an der Iser. Diese Daten werden bestätigt durch eine Semiler Urkunde vom 24. Juni 1707, mit welcher Graf Ferdinand Ignaz Desfours erklärt, dass seine „lieben und getreuen Unterthanen Christian und Gottfried Preussler in unlängst abgelittenem 1699. Jahre, den 1. Juni, bei dem vor etlichen Jahren angelegten Dorfe Balaun (Polaun) ein Stück Wald abgekauft, wie denn auch anjetzt am 13. Juni laufenden 1701. Jahres abermalen noch ein Stück Boden und Wald zur Erbauung einer neuen Glashütte, St. Antoniwald an der Iser genannt, käuflich an sich gebracht.“ (Hallwich, l. c. S. 31 und Anmerkung.)

Alle diese Hütten waren meistenteils nach dem ältesten Vorbilde noch leichte schuppenähnliche Gebäude, weit ab von den Verkehrsstrassen, inmitten dichter Wälder stehend. Erst mit der zunehmenden Verbesserung der Verkehrsmittel, insbesondere seit Anlegung guter fahrbarer Strassen entschloss man sich zur Anlage ansehnlicher Glasfabriken in monumentalen Gebäuden an den verkehrsreichsten Punkten.

So entstand in einem malerisch schönen Thale des Riesengebirges, zwischen dem Milnitz- und Murmelbache die Graf Harrach'sche Glashütte, welche ausser 350 Arbeitern ohne die Holzschläger 130 mit der Raffinerie des Glases beschäftigte Arbeiter und ausserdem noch die meisten Insassen der Ortschaften Neuwelt, Harrachsdorf und Seifenbach mit 1800 Seelen, teils durch Tagarbeit, teils durch Holzfällen einen Erwerb finden lässt. Die ersten Nachrichten über die Fabrik stammen aus der Mitte des 16. Jahrhunderts; um 1550 wurde von einem gewissen Donath zu Niederrochlitz eine Glashütte erbaut, die im Laufe der Zeit nach Sahlenbach und einige Zeit darauf nach Seifenbach verlegt wurde, angeblich wegen Holzmangel. In letzterem Orte wurde sie von den Gebrüdern Müller, von welchen der eine Seelsorger war, umgebaut und erhielt daher ihren Namen „Pfaffenhütte“. In Seifenbach wurde die Hütte bis 1732 betrieben, dann nach Neuwelt verlegt und hier wieder bis 1764 durch den einen der Brüder betrieben. In diesem Jahre erwarb Graf Ernst Guido von Harrach die Hütte um 3400 fl. und betrieb sie selbst. Im Verlaufe des 18. Jahrhunderts eröffnete sich dann die Hütte den türkischen Markt, der hauptsächlich mit halbgeschliffenen, geschnittenen und vergoldeten Glasgattungen beschickt wird. Die Haidaer Handelshäuser Hölzel, Knechtel und Vogel, welche Glasniederlagen in Konstantinopel und Smyrna errichtet hatten, entzogen indessen der Harrachschen Hütte die Kundschaft für das raffinirte Glas. Auch noch in anderer Richtung bereiteten sich Verhältnisse vor, welche für die Fabrik schädigend werden sollten: nach und nach zogen sich Rochlitzer und Neuwelter Maler in die Gegend von Haida, um dort ihr Geschäft mit mehr Gewinn zu treiben. Daneben aber bildete sich noch eine Gesellschaft von Glasmalern, welche besonders den Handel nach Russland und Polen zu kultiviren suchten, ein Unternehmen, welches, wenn es auch schliesslich an Mangel jeglicher Mittel und Energie scheiterte, der Fabrik doch zahlreiche Aufträge entzog. Da die Bestellungen auch anderweitig abnahmen, so entschloss sich der Besitzer, die Fabrik in Pacht zu geben. 1788 übernahm sie Anton Erben; doch scheint auch er wenig Erfolg gehabt zu haben, denn als er 1795 starb, konnte kein Pächter als Nachfolger gefunden werden, weshalb sich Johann Graf von Harrach schon mit dem Gedanken trug, die Fabrik ganz eingehen zu lassen. Indessen der damalige Herrschaftsinspektor Martin Kaiser, eine unternehmender und weitblickender Mann, wusste den Grafen zu bestimmen, noch einen Versuch mit eigener Regie zu machen. Der Versuch gelang so günstig, dass man sich nicht nur zum Fortbetrieb entschloss, sondern, dass sich die Fabrik allmählich auf eine solche Höhe heraufarbeitete, dass sich die Regierung 1803 veranlasst sah, die Leiter auszuzeichnen. Von da an steigerten sich die Erfolge der Fabrik stetig und eigene Erfindungen oder glückliche Nachahmungen verschafften ihr einen weithin geachteten Ruf. Die Erzeugung von farbigem Glas vom Jahre 1732 ab, von Beinglas und von gemalten und vergoldeten Gläsern von 1780 ab fiel noch in die Zeit der Ratlosigkeit. Jedoch 1814 war ihre Krystallerzeugung eine vorzügliche; 1826 gelang es der Fabrik, die von den Franzosen erfundene Einglasung von Pasten mit Glück nachzuahmen; 1828 wurde das rubinplattirte Glas (wohl Uberfangglas) zuerst dargestellt. Es

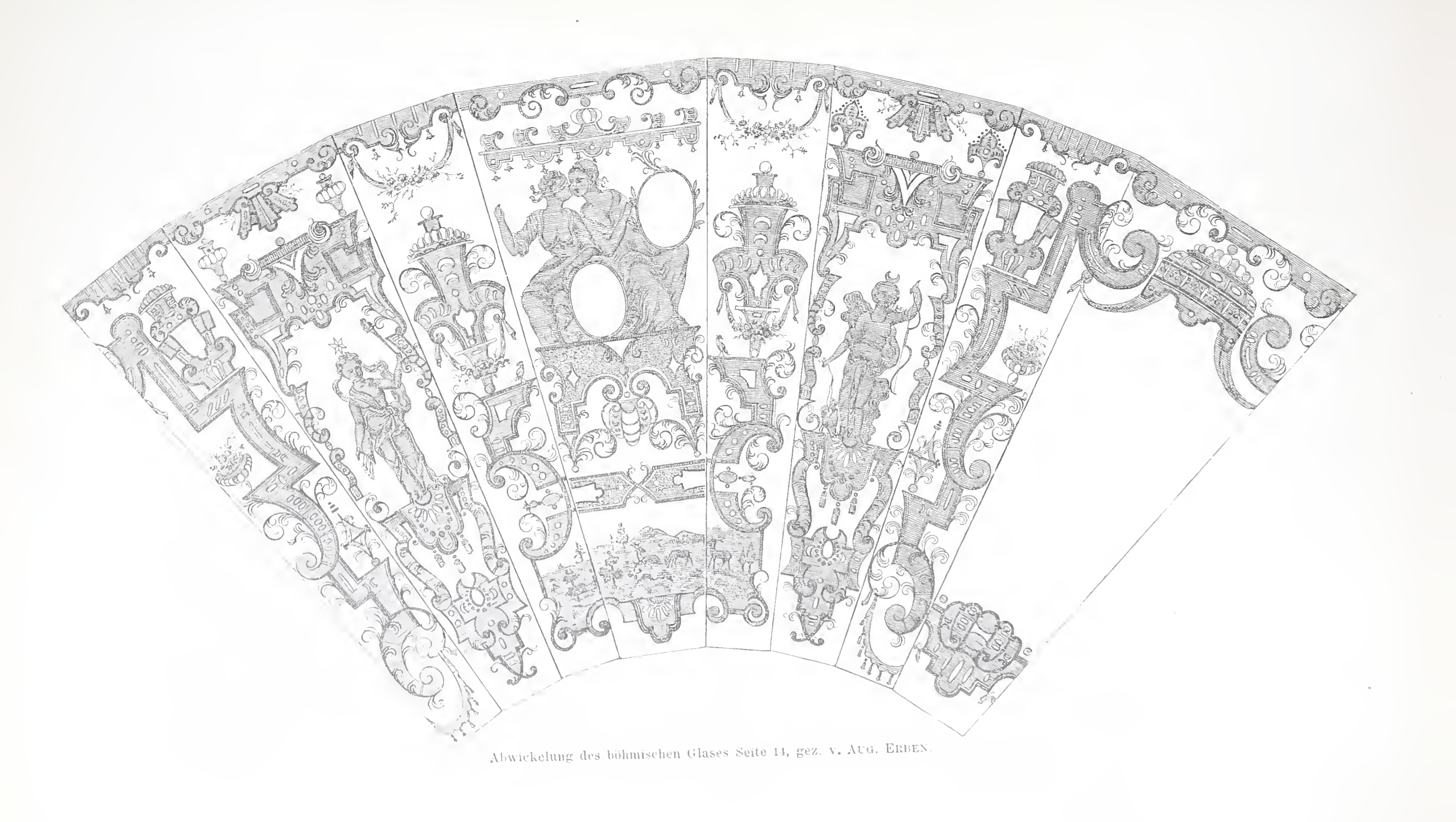
folgten das Überfangen mit anderen Farbengläsern und die mannigfaltigsten und zierlichsten Bearbeitungen dieses Artikels im Schliff, in der Gravüre, Malerei und Vergoldung. In die Jahre 1827—39 fällt die künstliche Nachahmung von Edelsteinen durch farbige Glasflüsse. Aus letzteren wurden dann später Hohlglasobjekte der verschiedensten Art geblasen, wie z. B. die Gläser aus sogen. Isabell-Komposition. 1839 beginnt die Darstellung des venetianischen spiralförmigen und des musselinähnlichen Glases. 1842 wurde das erstc Rubinglas (Kunckelrubin), aus offenem Hafen mit Goldpurpur gefärbt, erzeugt; 1845 gelangte das erste Eisglas nach Venetianer Art unter dem Namen Vermezell-Glas durch die Fabrik in Wien zur Ausstellung. Im Jahre 1846 bildeten die Glanzpunkte der Hohlglaserzeugung dieser Fabrik das brillantirte, reine und gefärbte Krystallglas, das milchgefärbte Glas mit und ohne Vergoldung, Metallauflage und Malerei, dann das agatirte, das eingeschmelzte und das Edelstein- oder Onyxglas (Lythialin). Seitdem hält sich die Fabrik vollständig auf der Höhe der Zeit. Durch den schöpferischen Geist des Fabriksdirektors Pohl .gewann die gräflich Harrachsche Glasfabrik in Neuwelt eine solche Bedeutung, dass sie ein „zweites Choisy-le-Roi“ genannt wurde.

Wie sehr die Harrachsche Fabrik den Industriebewegungen folgte, beweist unter anderem auch der Umstand, dass sie sich, als der Glasmarkt vom Auslande mit Pressglas überschwemmt wurde, sofort dieses Fabrikats bemächtigte. Dieses mit Unrecht zuerst den Amerikanern zugeschriebene Fabrikat wurde schon früher, allerdings sehr roh, auf böhmischen Hütten erzeugt, konnte sich aber ein grösseres Absatzgebiet nicht erringen. In Frankreich wurde das Fabrikat zuerst in Baccarat durch Anwendung des Pistons vervollkommnet. Eine weitere Vervollkommnung trat in Amerika durch Anwendung von Metallmodeln mit guillochirtem Grunde und einer Schraube oder eines Hebels zum Zusammendrücken der Glasmasse ein; man erzielte dadurch Dessins von einer Feinheit und Zierlichkeit, namentlich in rautenförmig verschlungenen Streifen und Umrissen wie sie durch Schneidcn und Schleifen nicht hervorgebracht werden können. — Die böhmischen Fabriken, die sich dieses Fabrikates bemächtigt haben, erreichten jedoch die Schärfe der amerikanischen Prägung nicht.

Neben der Harrachschen Fabrik waren es in den Glasbezirken der Ausläufer des Riesengebirges hauptsächlich die Riedelschen Glaswerke, welche, aus kleinen Anfängen hervorgegangen, bald immer mehr an Bedeutung zunahmen. Im Jahre 1774 wird durch Joh. Leopold Riedel eine Glasfabrik in Christiansthal gegründet; 1829 entstand die Hütte zu Wilhelmshöhe, 1847 die von Unterpolaun und 1865 die von Wurzelsdorf, sämtliche drei durch Josef Riedel gegründet. Heute nehmen die Riedelschen Glaswerke eine der ersten Stellen in der nordböhmischen Hohlglasindustrie ein.

Die Glasindustriebezirke des Riesengebirges und die des Erzgebirges zeigen eine durchaus verschiedenartige Physiognomie. Sind es in der ersteren Gegend einzelne bedeutende Etablissements, welche die Macht der Industrie dokumentiren, so ist es im Erzgebirge die Summe von kleinen Hausbetrieben, die erst durch den Exporteur ein gewisses Relief erhalten.

Die *Stilistik* des böhmischen Hohlglases bewegt sich hauptsächlich in zwei Richtungen: Im Schliff und der Glasgravirung und in der Bemalung des Glases. Schliff und Gravüre vor allem haben den Ruhm der böhmischen Gläser begründet und ihr Stil drang bald siegreich nach allen Himmelsrichtungen vor. Beide Richtungen entstanden, nicht in Böhmen, denn einmal hatte bereits das frühe Mittelalter vielfach den Glasschliff geübt, dann aber kamen die eigentlichen Impulse für das Aufheben der böhmischen Glasveredelung durch Gravüre und Schliff aus Italien. Als chrakteristischen Beweis für eine frühe mittelalterliche Kunst des Glasschliffes und Glasschneidens werden die sogen. Hedwigsgläser bezeichnet, von welchen u. a. das germanische Nationalmuseum, das Museum schlesischer Alterthümer in Breslau und der Domschatz in Krakau (s. Essenwein, Krakau. S. 160 und 161) Exemplare besitzen. Der Krakauer Becher zeigt einen Adler mit ausgebreiteten Flügeln, dem sich von beiden Seiten Löwen nähern. Er wurde 1641 von Sigismund Pozembski der Kirche der heil. Hedwig zu Krakau gewidmet. Das aus dem Breslauer Ratsschatze in die Sammlungen des Museums schlesischer Altertümer übegegangene Glas (abgebildet Zeitschrift für bildende Kunst, 1883, S. 293) ist ein dickwandiges, braungelbes Gefäss, dessen Aussenseite romanische Tiergestalten eingeschnitten trägt. Die Stilisirung lässt den Charakter des 13. Jahrhunderts erkennen. Von den beiden Hedwigsgläsern des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg, zeigt das eine den streng stilisirten romanischen Löwen mit Wappen, das andere den romanischen, einköpfigen Adler. Ob diese Gläser im Mittelalter in Böhmen entstanden sind, ist nicht nachzuweisen,



Abwickelung des böhmischen Glases Seite 14, gez. v. Aug. Erben.

es steht der Annahme aber auch nichts entgegen, vielmehr weist die hier geübte frühe Form des sogen. Facettenstiles auf eine nicht gerade lose Verwandtschaft hin. Für den späteren sogen. Rauten- oder Facettenstil mag dann die schon frühe geübte Krystallschneidekunst zahlreiche Impulse gegeben haben. Rudolf II. beschäftigte an seiner Hofhaltung in Prag eine Anzahl Künstler, welche im Schneiden und Schleifen von Bergkrystall hervorragten. Zacharias Belzer, Caspar Lehmann, Schwanhard, Christoph Schwaiger sind im 16. Jahrhundert weithin geachtete Namen. Die Gefässe aus Bergkrystall wurden Vorbilder für die künstlerische Gestaltung der Glasgefässe; Gravüre, Schliff und Schnitt gingen vom Bergkrystall auf das Glas über und gaben den Formen der Glasgefässe in Böhmen bald jenen eigentümlichen, ursprünglichen Charakter, den sie sich bis in die letzte Zeit bewahrt haben. Besonders den verwandten deutschen Gefässen gegenüber wahrte sich Böhmen stets seine Selbständigkeit, obgleich vorwiegend deutsche Kräfte hier arbeiteten. Der Facetten- und Rautenstil wurde allmählich zu solcher Vollkommenheit ausgebildet, dass die venetianischen Glasbläser sich bemühten, dem Verfalle ihrer heimischen Industrie durch Aufnahme der böhmischen Formen neue Lebenskräfte zuzuführen. Jedoch obschon die böhmischen Formen schwerer waren als die italienischen, obwohl das venetianische Glas manchmal besser und immer leichter als das böhmische war, prädominirte doch Böhmen. „Frankreich, die Niederlande und England mussten alsbald in dieselbe Richtung einlenken und in aller Welt dominirte das böhmische Glas mit den kleinen feinen Bildchen in Schliff oder Schnitt ausgeführt. Das facettirte Glas verdrängte immer mehr nun die ältere, blumenkelchartige Form, dazu kam die Vergoldung, welche teils die Ränder umsäumte, teils aber nach uralter Art in Gestalt von Blattgold zwischen zwei Glaswände eingeschlossen und nach einer Zeichnung ausgeschnitten vorkommt. Der Reiz der Farbe geht immer mehr verloren, nur dass manche Gravirungen auf solchen Gläsern schwarz ausgerieben wurden (namentlich jene, welche man nach französischen Kupferstichen mit Chinoiserien im Ornament zu zieren liebte) und später das Rubinglas im Vereine mit schwerer Vergoldung eine selbständige Bedeutung gewinnt. (Ilg, S. 131.)

Die Mannigfaltigkeit und Bewegtheit der Formen der geschliffenen und gravirten böhmischen Gläser steht im vollen Gegensatze zu den Formen der deutschen Gläser, welche ebenso ungeschlacht und einfach in der Form sind, wie diese zierlich und reichbewegt. Eine Eigenart der böhmischen Kunstgläser sind die mit der Diamantspitze gravirten sogen. Wolfsgläser, von welchen das Nordböhmische Gewerbemuseum schöne Exemplare besitzt. Dieselben, von einer im allgemeinen schlichten Profilirung, zeigen auf der Cuppa sehr schön gezeichnete Darstellungen von Wappen mit Tier- oder Menschengestalten oder auch schöne, freie Arabesken. Eine andere Art der böhmischen Gläser sind die *Pauschmalgläser,* meistens cylindrische oder konische Bechergläser, mit doppelten Wandungen, zwischen welchen, von der Luft abgeschlossen, seltener mehrfarbige Malereien, öfter aber landschaftliche Scenerien oder Jagdmomente etc. in Silber oder Gold sich befinden.

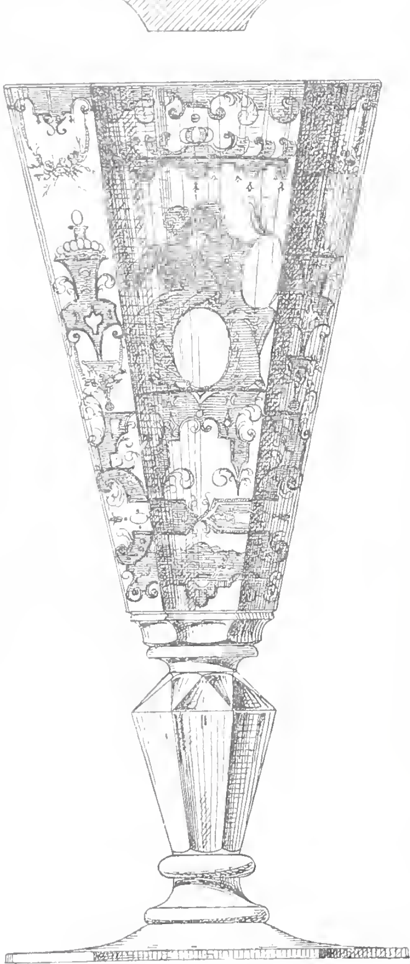
Demmin (l. c. S. 62 ff.) rechnet noch die verschiedenartig geformten Gläser, meistens aus weissem Glas, in Form von Hörnern, Pistolen und Tieren, als Bären, Hirsche, Affen und dergl., Gläser, welche starken Absatz nach Holland fanden, zur böhmischen Produktion. Da indes auch Lauscha im Fichtelgebirge derartige Gläser darstellte, so ist es schwer, von Fall zu Fall die Provenienz festzustellen. Demmin erwähnt aus seiner Sammlung eine gläserne Radschlosspistole des 16. Jahrhunderts mit Schraubzinnstopfen. Hörner derselben Sammlung und im Louvre von rauchtopasfarbigem und mit blauem Faden umwickelten Glase derselben Zeit und Abkunft, sowie Weihwasserbehälter zeigen die Anwendung der Zange.

Die Glasraffinerie befand sich zur Zeit der Entstehung des böhmischen Glashandels bei weitem noch nicht auf jener hohen Stufe der Vollkommenheit, wie gegenwärtig. Die gewöhnlichste, damals übliche Bearbeitung des Glases bestand hauptsächlich darin, dass den einzelnen Gläsern als Hauptverzierung durch kupferne Rädchen mit Hilfe des Schmirgels einfache Kränzchen eingeschnitten wurden. Obschon dieser Glasschnitt sehr primitiver Natur war und sich weder durch Kunst noch durch Geschmack besonders auszeichnete, so fand er doch in Spanien sowohl als auch in Portugal vielfachen Anklang und bedeutenden Absatz. Die sogenannte brillantirte Arbeit präsentirte sich auf den Glaserzeugnissen aus jener Periode nur in einigen kreisrunden und ovalen Kugeln, welche in die Gläser eingeschnitten oder eingeschliffen wurden. Die damit beschäftigten Arbeiter wurden Glaskugler genannt (s. auch Schebek, l. c. S. 64).

Die Glasmalerei war damals gleichfalls noch sehr einfach und unbeholfen. Die eigentliche Be-

malung der böhmischen Gläser mit im Feuer einzubrennenden Farben nimmt verhältnismässig spät ihren Anfang, nachdem schon die orientalischen Völker, Araber, Perser u. s. w., sowie Italiener und Deutsche vorausgegangen waren. Die frühesten Malereien waren zunächst ungebrannt in Leim- und Ölfarben ausgeführt; erst in der Folgezeit schritt man soweit vor, die nunmehr mit Mineral- und Schmelzfarben gemalten Gläser einem Muffelbrande auszusetzen. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts war die Glasmalerei noch einfach. „Man verdünnte die Farben mit Wasser und trug sie so auf das Glas. Das Glas musste dann noch einmal auf der Glashütte wie bei der ersten Verfertigung behandelt werden, damit die Farben fest eingebrannt blieben, wobei viel Sprung entstand. Man nannte diese Maler Wasserglasmaler. Später kam es von dieser Malerei ganz ab und es entstand die feine Glasmalerei und Glasvergoldung, wo ein jeder Glasmacher und Glasvergolder in seiner Wohnung einen dazu eingerichteten Ofen hat, worin er die Farben und Vergoldung dem Glase einbrennt, die daher Brennofen heissen.“ (Schebek.) Die Glasarbeiter, dazumal Glaskommerzialisten genannt, wurden zu jener Zeit hochgeachtet; sie waren zünftig und lebten in behaglichem Wohlstand.

Die Dekorationsmotive der gemalten böhmischen Gläser sind die mannigfaltigsten und akkommodirten sich jeweils dem betr. Exportlande. So werden für Spanien folgende Vorschriften gemacht: Dargestellte Personen sollen in spanische Tracht gekleidet sein, Inschriften seien in spanischer Sprache abgefasst; als Lieblingsgegenstände jener Völker werden empfohlen: die Darstellung der Eucharistie, die unbefleckte Empfängnis, die Apostel, die Evangelisten, die Kirchendoktores, Erzengel, die Kardinaltugenden u. s. w. Von profanen Motiven könnten verwendet werden: die Elemente, die 12 Sternbilder, die Jahreszeiten, Blumen, Früchte, Jagd, Fischfang, Tiere u. s. w. (Ilg. S. 132).



Geschliffenes u. gravirtes böhmisches Glas. XVII. Jahrh. Gezeichnet von AUG. ERBEN.

Eine schwere Krisis hatte die Hohlglasproduktion des Industriecentrums Haida-Steinschönau im Anfang unseres Jahrhunderts zu bestehen. Die napoleonischen Kriege verursachten eine vollständige Stagnation des Handels nach Spanien und den spanischen Kolonien, sowie nach sämtlichen der Krone Spaniens gehörenden überseeischen Ländern. Die Niederlagen in Cadix und Barcelona mussten in den 30er Jahren, die von Valencia in den 40er Jahren und die von Sevilla im Jahre 1852 aufgehoben werden. Dazu kam noch ein Verbot der spanischen Regierung aus den 40er Jahren, welches zum Schutze der in den der Provinz Corunna entstandenen Glasfabriken die Einfuhr des böhmischen Tafelglases zum Gegenstand hatte. Das gab dem Exporthandel nach Spanien den Todesstoss, der von der traurigsten Rückwirkung auf die heimische Industrie begleitet war. Das farbige Glas, besonders himmelblau, dunkelblau, beinweiss und naturgelb (ambergelb) fand in Spanien guten Absatz, der durch die kriegerischen Wirren fast völlig aufgehoben wurde. Ein zweiter Umstand machte die Lage der nordböhmischen Hohlglasindustrie zu einer höchst kritischen: Die etwa im Jahre 1810 in England gemachte Erfindung des Pressglases. Nicht nur dass sämtliche noch offene Märkte mit dem weicheren und darum billigeren englischen Hohlglase geradezu überschwemmt wurden (das feinere böhmische Schleifglas war um mehr als doppelt so teuer), es verdrängte auch auf dem Wege über Frankreich das böhmische Glas in Spanien, so dass die Lage der heimischen Hohlglasproduktion eine trostlose wurde. In dieser Not erstand der böhmischen Hohlglasindustrie ein Retter in der Person des 1775 zu Schluckenau in Böhmen geborenen und am Neujahrstage 1864 in Haida verstorbenen Friedrich Egermann. (Nach diesen von Hallwich — Nordböhmen auf d. Weltausst., Wien, 1873. S. 35 — gegebenen Daten wird der von anderer Seite aufgestellten Behauptung, dass das Egermannsche Glasmaler-Atelier schon seit 1779 in Haida

bekannt gewesen sei, der Boden entzogen.) Hallwich berichtet über Egermann in treffender Weise folgendes: „Ein überaus talentirter erfindungsreicher Kopf, dabei Kaufmann vom Wirbel bis zur Sohle — geschickt, sein Wissen und Können bestens zu verwerten — trat Friedrich Egermann (mütterlicherseits ein Nachkomme der uralten Glasmeisterfamilie der Kittel) durch eine Reihe hochwichtiger Neuerungen auf dem Gebiete der Glasschleiferei, — Malerei und — Färberei als eine Art Reformator auf, wie ihn die Verhältnisse just erheischten. Schon als junger Mann von wenig mehr als 20 Jahren ein sehr gesuchter Glasmaler und zugleich berühmt durch die von ihm zuerst in Anwendung gebrachte Methode des Blindschleifens von sogenanntem Beinglas — das „im Auslande jetzt dem sonst gewöhnlichen chinesischen Porzellan vorgezogen“ wird, sagt eine Zeitschrift vom Jahre 1805 („Patriotisches Tagblatt“) vom 20. April 1805 S. 162) — erfand Egermann 1817 das bis dahin unbekannte Blattschleifen des Krystallglases und die Kunst des Überfangens der fertigen Krystallglasmasse mit beliebigen, durchsichtigen Farben, mit welchen beiden Erfindungen er in kürzester Zeit einen enormen, durchschlagenden Erfolg erzielte und das böhmische Hohlglas auf dem Weltmarkte glänzend rehabilirte. Erfindung folgte aber auf Erfindung oder richtiger Verbesserung auf Verbesserung: Denn „Edelsteinglase“ in hundertfachen Farbennüancen (1824), das vielbeliebte und belobte „Rubinglas“ (1830) u. s. w., durch welches letztere allein, nachdem das lange sorglichst gehütete Geheimnis seiner Erzeugungsweise Gemeingut der böhmischen Glasraffineure geworden war sich unzählige Erzeuger und Händler Reichtümer erwarben. Und, was die Hauptsache war, der Erfolg brachte Eifer und Nacheiferung mit sich; das Charakteristikon der Industrie Haidas und Umgebung war von nun an das des unermüdlichen Fortschrittes in der Veredlung, der Vollendung des Erzeugnisses.“ (l. c. S. 35 f.). So wurde die Fabrik von Friedrich Egermann in Haida das bedeutendste Etablissement für bunte, agatirte, gemalte, vergoldete u. s. w. Gläser. Das um 1810 hier zuerst dargestellte agatirte Hohlglas und dessen Topasfärbung hat im Auslande seine Beliebtheit fortwährend behauptet. Der Nachahmung eines Besatzes von Edelsteinen an den Geschirren folgte die Erfindung des Lithyalins oder Edelsteinglases. Innen- und Aussenseite dieser Gläser sind verschiedenartig gefärbt, letztere ist oft verschiedenartig marmorirt; sie werden mit Lagen von verschiedenen Mineralflüssen und Metalloxyden überzogen und diese durch den Schliff wieder an verschiedenen Punkten abgezogen, wodurch die Gläser dann die Eigenschaft erlangen, im durchfallenden Lichte eine andere Farbe darzustellen, als im reflektirten. Die hierdurch entstehende Mannigfaltigkeit der Farben — das Egermannsche Musterbuch zählt über 100 Farbenvariationen — hat diesem Artikel bedeutende Abnahme, selbst in England und Frankreich verschafft. In Böhmen werden die feineren Gläser im unbedeckten Hafen bei Holzfeuerung aus harter Masse erzeugt, in England und Frankreich aber im bedeckten Hafen, meistens mit Steinkohlen und aus einer viel Bleioxyd enthaltenden Masse, welche das öftere Einbrennen der Farben nicht so gut aushält, was die Bereitung des Lithyalins sehr erschwert und daher den böhmischen Artikeln dieser Art bei sorgsamem Geschmack in Formen und Farben immer Vorzüge gesichert hat. Von nicht minderem Interesse sind die letzten Erzeugnisse dieser Fabrik, welche das feinste Krystallglas in drei verschiedenen feuerfesten Färbungen darstellten: nämlich jener des feinsten Karneols, des Rauchtopases und des Rubins, das Feuer- und Farbenspiel dieser Steine täuschend nachahmend. Stücke der letztgenannten Färbung, nicht durch kostspielige Plattirung, sondern durch Imprägnirung des Glases hervorgebracht, hatten ein überraschend reines und feuriges Spiel.

Aus dem Leben Egermanns erfahren wir noch aus seinem Briefe an seinen Schwager, den er im 86. Lebensjahre schrieb, dass er von der Glasbläserei zur „Kleckmalerei“ übergegangen war, ein Ausdruck, den die Maler nicht gerne hörten, sondern an Stelle dessen lieber die Bezeichnung „Wappenmaler“ sahen. Bei Nacht, wenn die Glasmacher schliefen, brannte er im Glasofen den Malern die Farben auf. Die Glasmalerzunft in Kreibitz sprach ihn frei. Im Jahre 1790 brachte er die „feine Malerei“ aus der Meissener Porzellanfabrik nach Böhmen. In die Fabrik wusste er sich auf geschickte Weise einzuschleichen: „Dass ich in die Meissener Porzellanfabrik eingelassen worden bin, habe ich nur meinem achtungswerten Topfbindermeister zu danken, der mich da als seinen Jungen aufgeführt hat. — Der Eingang war ganz verboten. Ich musste dumm bleiben, da konnte ich gehen, wo ich hin wollte. Ich bat den Topfmeister Gutmacher, dass ich in der Fabrik die Messer durfte abziehen, indem die Maler nach der Stunde bezahlen wollen, um dabei alles zu lernen. — Sie tauften mich um und hiessen mich den böhmischen Hans, weil der Obermaler Fritz hiess. Da seine Mutter in der Küchenstube Pinsel machte, so half ich ihr,

welches mir auch willkommen war, denn die Kleckmaler hatten harte Pinsel von Dachshaar. Dem Brenner und Farbenschmelzer brachte ich immer einen Schnaps, wodurch ich manches erfuhr, was ich zu wissen brauchte.“ Am 1. Januar 1864 starb Friedrich Egermann hochbetagt im Alter von 90 Jahren.

Ende der 30er und Anfang der 40er Jahre unseres Jahrhunderts hat die société d'encouragement in Frankreich die böhmischen Glasraffinate, was Schönheit und Billigkeit des Schliffes anbelangt, der französischen Industrie zum Vorbilde aufgestellt. Eine überraschende Mannigfaltigkeit bietet die böhmische Hohlglasindustrie und man wird leicht begreifen, wie die böhmische Glasfabrikation in der Mannigfaltigkeit ihrer Verzweigungen nicht wohl von der Glasproduktion in anderen Ländern erreicht werden konnte.

Wenn trotzdem die böhmische Hohlglasproduktion zurückging, so liegt dies zunächst in äusseren Umständen. England produzirt in seinen ausgedehnten Etablissements weit mehr wie früher, Frankreich verlieh der Glasindustrie durch Wissenschaft, Geschmack und Kunstfleiss eine hervorragende Förderung; Russland hat durch Cancrin seine Glasproduktion technisch und kommerziell in überraschender Progression gesteigert; auch Nordamerika tritt erfolgreich in die Reihe der konkurrirenden Industriestaaten und so ist es denn erklärlich, wenn eine Industrie abnimmt, die in den genannten Staaten ihre Hauptabsatzquellen hatte. Freilich hätte die Abnahme nicht in dem Umfange statthaben können, wenn die böhmische Hohlglasindustrie nicht heute an inneren Schäden litte, welche ihr die Konkurrenz mit dem Auslande wesentlich erschweren. Diese inneren Schäden aber bestehen schon seit längerer Zeit, aber noch rührt sich niemand, sie zu heilen. Noch wiegt sich die böhmische Glasindustrie in dem Ruhmgedanken vergangener Zeiten, obgleich ihr das Messer an die Kehle gesetzt wird. Wohl hat die Regierung in weiser Versorglichkeit seit vielen Jahren in den Hauptorten Haida und Steinschönau Fachschulen für Glasindustrie errichtet, die heute unter der Leitung der Direktoren Hartel und Chilla Vorzügliches leisten; jedoch in sträflicher Indifferenz nimmt die Industrie kaum Notiz von diesen hervorragenden Anstalten, ein beharrliches Weitertreten in einem bereits ausgetretenen Pfade und ein verrohter Geschmack drücken die Industrie nach wie vor gewaltsam nieder.

Von einer Geschichte der böhmischen Hohlglasindustrie ist die Geschichte des *„böhmischen Glashandels“* unzertrennlich, weil derselbe nicht ohne Einfluss auf Formengestaltung und Dekoration blieb und weil seine Geschichte eigentlich erst den richtigen Aufschluss über die Bedeutung der nordböhmischen Hohlglasindustrie giebt. Es dürfte indessen an dieser Stelle, wo mehr das künstlerische Interesse in den Vordergrund tritt, ein kurzer Überblick über den böhmischen Glashandel genügen.

Die Anfänge desselben reichen bis in die letzten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts zurück. Kaspar Kittel wird als der Bahnbrecher des böhmischen Glashandels betrachtet. Blottendorf, Haida, Langenau, Parchen, Steinschönau, Neuwelt und Polaun sind die Hauptorte, aus welchen bald ein lebhafter Handel hervorging. Kaspar Kittel vereinigte in sich nicht nur den gewiegten Kaufmann, sondern auch den aufmerksamen Beobachter und Kenner aller technischen Vorgänge in der Hohlglasindustrie. Dadurch wurde seine Thätigkeit eine so fruchtbare. Sein Forschungseifer ging so weit, dass er eine Reise nach Venedig antrat, dessen Glasindustrie damals in hohem Glanze stand, sich ungekannt in die Werkstätten einzuschleichen wusste und hier eine Menge neuer technischer Vorgänge erspähte, die er dann der heimischen Industrie nutzbringend mitteilte.

Es ist eine nicht uninteressante Thatsache, dass fahrende Scherenschleifer es waren, welche mit den Anfängen des böhmischen Glashandels eng verbunden sind. Durch emsige Nachforschungen hatte Kaspar Kittel durch diese erfahren, dass in den verschiedenen Städten, welche sie auf ihren Wanderungen durchstreiften, nur selten Gefässe aus Glas wahrgenommen wurden. Die nächste Folge für Kittel war, dass er in jenen Gegenden Leute warb, welchen er so viele Glaswaren, als sie mittels eines Schubkarrens fortzubringen im stande waren, zum Verkaufe überliess. Der Absatz war ein günstiger und die Glashändler kehrten mit Gewinn nach Hause zurück. So entstand der Glashandel in der Umgebung der damals noch nicht existirenden Stadt Haida. Christian Franz Rautenstrauch aus Korut bei Bürgstein war der erste, der im Jahre 1710 den für die damalige Zeit kühnen Gedanken fasste und glücklich ausführte, böhmische Glaswaren nach St. Petersburg einzuschiffen. Eine 1714 nach Portugal unternommene Reise war von demselben günstigen Erfolge begleitet, indem sämtliche Glaswaren in Lissabon und Oporto zu sehr hohen Preisen verkauft wurden. Bei diesen Erfolgen ist es klar, dass

Kittel und Rautenstrauch bald nicht mehr die einzigen „Glasverleger“ blieben, sondern sich bald eine ganze Gruppe von Glashändlern bildete. Mit der Zunahme der Konkurrenz traten aber auch Übelstände aller Art ein, was zur Folge hatte, dass im Jahre 1715 in Bezug auf die Glasgeschäfte, Glaspreise und über die beim Glashandel einzuhaltenden Vorschriften Statuten aufgesetzt wurden. Da dieselben aber nicht eingehalten wurden, so suchten sich Rautenstrauch und einige andere Glashändler mit glücklichstem Erfolge ein neues Absatzgebiet in Spanien. Cadiz, der damalige Stapelplatz des Handels nach dem spanischen Amerika, bot eine reiche Absatzquelle. Im Frühjahre jeden Jahres gingen grosse Sendungen nach Cadiz, welche hier entweder für die überseeischen Länder eingeschifft wurden, oder aber nach dem Hauptsitze des spanischen Binnenhandels, nach Sevilla abgingen. Feste Niederlassungen und Gründungen von Faktoreien fanden erst im 4. Jahrzehnt des 18. Jahrh. sowohl in Cadiz wie in Konstantinopel und Smyrna statt. Haida und Umgebung importirte hauptsächlich nach Spanien Steinschönau und Parchen vorwiegend nach der Türkei.

Aus der Reisebeschreibung des deutschböhmischen Glasschneiders, -Stechers und -Malers, Georg Franz Kreybich, geboren und gestorben zu Steinschönau (1662—1736) geht hervor, wie weit gereist damals die böhmischen Glashändler waren. (Siehe Kreybichs Handschrift sowie die Mitth. d. Vereines für Gesch. d. Deutschen in Böhmen VIII. p. 220. Prag, 1870.) Mit dem Schubkarren durchreiste Kreybich mit Glas Bayern, Salzburg, Krain und Kärnten. Nachdem er in Kreibitz Meister geworden, durchstreift er ganz Norddeutschland, Brandenburg, Berlin, Küstrin, Stettin etc. und geht zur See bis Riga in Livland, von da nach Reval, Narwa und wieder zurück nach Dorpat, Riga, Memel und durch Preussen über das kurische Haff. Von Danzig geht die Reise dann über Thorn, Graudenz und Breslau nach Hause. Die vierte Reise im Jahre 1688 geht mit einem Wagen durch Sachsen, Lüneburg nach Hamburg und von da nach London. In London sassen sie sechs Wochen, „ehe wir ein Stück verkaufet, denn es waren damals sechs Glashütten in der Stadt und machten schöner Glas, als wir hineinbrachten, nur dass unseres geschnitten und gemalt war, und es war noch kein solches Glas hineingekommen, wir waren die ersten. Als wir uns vorgenommen, wiederumb von London weiter in Irland und Schottland zu reisen, so kam Einer und sagte, er wolle schauen, dass er die Glase möchte beim Hof anbringen, alsdann würden die anderen Leut auch anfangen zu kaufen, wie es auch geschehen und haben sich zuletzt die „Winklirs“ drum geschlagen und Alles gekaufet“. Hier ist die Bemerkung Kreybichs von Bedeutung, dass London im Jahre 1688 schon die böhmischen Fabrikate übertreffende Glaswaren besass, dass Kreybich aber der erste war, der gemaltes, geschliffenes und geschnittenes Glas in England einführte, das dort noch ganz unbekannt war. Spätere Reisen Kreybichs gehen nach Dänemark, Schweden, Norwegen, Ungarn, Russland, Polen, Konstantinopel. Kreybich schildert, dass „bis darnach seien etliche über Archangel hineingereist und ist viel hundert Tausend Glas hineingeführt worden und in der Erst wollten sie nicht kaufen, es ist zwar in allen Ländern in der Erst so gewesen, allwo ich gewesen, in Livland, in Schweden, in Dänemark, in England, in Holland, in Preussen, in Kurland, in Polen, in Litthauen, in Ungarn, in Siebenbürgen, in der Wallachei, Türkei, in Moldau und aller Orten hat es in der Erst wenig gekauft, aber besser bezahlt worden“.

Als der in Gablonz ältest bekannte Hohlglashändler ist der 1738 geborene Franz Schwan zu nennen, der 1761 sein Exportgeschäft begründete, das bis 1808 bestand, aber durch die Wirkungen der napoleonischen Kriege zu Grunde ging. Der Umfang seines Geschäftes war ein sehr bedeutender, denn am Anfang konnte er Firmen in Prag, Wien, Nürnberg, Augsburg, Mittenwald, Regensburg, Leipzig, Piacenza, Landeck, Strassburg, Frankfurt, Offenbach etc. zu seinen Kunden nennen. Sein Sohn, Franz Wenzel Schwan konnte vier Sprachen, bereiste Deutschland und Italien und gründete wahrscheinlich in Porto Valtravaglio und Piacenza Niederlagen, da er an diesen Orten längeren Aufenthalt nahm. Johann Georg Hansel aus Rodowitz, † 1834 in Amsterdam, hat an dem Aufblühen des böhmischen Glashandels hervorragenden Anteil genommen. Amsterdam war zu jener Zeit ein Hauptstapelplatz für böhmische Glaswaren. Seine Bedeutung geht auf viele Jahrzehnte zurück. In einer Amsterdamer Rechnung von 1769 werden Glashandlungen nach Batavia, Ceylon und Surinam, sowie nach St. Eustatius angeführt. Der böhmische Glashandel verschmähte auch nicht, fremdes Glas zu beziehen und es wieder auf den Markt zu bringen. So wurde von London und Stourbridge englisches Glas bezogen. Häufig wurde fremdes Glas in Böhmen geschliffen und dann nach Amsterdam verbracht. So wird in dem Inventar einer Amsterdamer Glaskompagnie-

gesellschaft vom Jahre 1821 „Französisch und Englisch Glas in Böhmen geschliffen“ aufgeführt und unter den Glasobjekten befinden sich grosse Vasen, Ananasgläser, Theetassen, Zuckergläser, „Milchkannel hoch oben enge“, Fruchtschüsseln, Toilettflacons etc. Es ist nicht zu entscheiden, ob die höhere Vollendung des böhmischen Glasschliffes oder die grössere Billigkeit desselben die Einfuhr fremder Glassorten zum Schliff nach Böhmen veranlasste. Das Letztere ist das Wahrscheinlichere. „Kam doch den böhmischen Glasschleifern die Bearbeitung des weicheren englischen und französischen Materials so leicht vor, dass sie immer nur solches Glas verlangten. In dem Inventare von 1821 findet sich übrigens auch eine Partie Glaswaren mit der Bemerkung, dass sie in Amsterdam geschliffen wurden. Das geschah ohne Zweifel in der eigenen Schleiferei, welche die Kompagnie in Amsterdam besass und die, weil auch englisches Glas daselbst zur Bearbeitung gelangte, dem damaligen Chef dieser Handlung, Joseph Hanzel, einen guten Vorwand bot, die englischen Werkzeuge zu entlocken, die er dann auch in Böhmen einführte“. (Schebek, l. c. p. 259.)

Unter den Waren, welche die Leipziger Firmen Karl und Gustav Harkort und Hirzel & Cie zu Ende 1843 von Bremen aus nach China beförderten, war auch böhmisches Glas, welches aber schon, bevor die Expedition China erreichte, in Singapore und Batavia schnellen Absatz fand. (Prag, Ost u. West. 1845. p. 236.) Und heute noch ist Indien das Hauptabsatzgebiet des mächtigen böhmischen Glashandels.

DER MAJOLIBAND DES LEIPZIGER KUNSTGEWERBEMUSEUMS.



DIE nach Thomas Majoli benannten Einbände gehören bekanntlich zu den ausgesuchtesten Leckerbissen der Bücherliebhaberei. Der echten inschriftlich bekundeten Bände, die für den vielgenannten italienischen Bibliophilen angefertigt wurden, sind nur wenige, und zu diesen wenigen zählt der durch seine vorzügliche Erhaltung ausgezeichnete Band im Kunstgewerbemuseum zu Leipzig. Da unsere Abbildung dem Original ziemlich gleich kommt, nur frischer und lebhafter in der Färbung erscheint, so etwa, wie die Decke ursprünglich ausgesehen haben mag, so bedarf es keiner näheren Beschreibung der Farbenzusammenstellung. Ohne Rücken misst die Decke 21 : 32 cm, hat also annähernd das Format des Kunstgewerbeblattes. Sie umschliesst eine typographische Kostbarkeit in der mit Holzschnitten illustrirten Ausgabe der Hypnerotomachia des Poliphilus, die 1499 von Aldus gedruckt und verlegt wurde. Durch den vollständig und sehr sauber erhaltenen Inhalt gewinnt der Band ein erhöhtes Interesse als kunstgeschichtliche Merkwürdigkeit.

Die Farben sind durchweg aufgemalt. Das Blattwerk ist mitglatten (nicht schraffirten) Stempeln in Gold gedruckt.

Die Inschrift: Tho. Majoli et amicorum befindet sich auf dem kleinen Schildchen in der unteren Halbkartusche. Auffallenderweise erscheint in dem Spiegel der mittleren Kartusche das Lilienwappen der Valois mit dem bekannten halbmondförmigen unteren Abschluss, daneben das zwiefache H H, das häufig auf Henri II.-Bänden angebracht ist. Es dürfte somit kaum einem Zweifel unterliegen, dass der Band, vielleicht durch die Vermittlung von Grolier, in den Besitz des bücherliebenden Königs gelangte und dass dieser dann das Mittelfeld mit seinem Wappen verzieren liess. Zwischen Grolier, der zwanzig Jahre lang in Mailand lebte, und Majoli haben wahrscheinlich nähere Beziehungen bestanden, die auch nach fortgedauert haben mögen, seit der erstere 1530 nach Frankreich zurückgekehrt war und den Nachfolgern Franz I. ebenso wie diesem in litterarischen Dingen als Ratgeber diente.

Der Rücken des Buches hat erhabene (echte) Bünde, ein Umstand, der auf einen frühen Ursprung deutet, da später die italienischen und französischen Bände glatte Rücken annehmen. Dem steht allerdings entgegen, dass das untere Feld sich bereits von den übrigen durch eine schlankere Form unterscheidet und wie das obere Feld anders verziert ist als die zwischenliegenden Felder. Diese Betonung des oberen und unteren Endes weist bereits auf eine Wandlung der bisherigen Sitte hin, die Bücher liegend aufzu-

bewahren. Mit dieser Wandlung kam zugleich das mit dem Titel versehene Rückenschild auf, das an unserem Majolibande noch nicht vorhanden ist, sich aber auf einem von *Brunet* (La reliure ancienne, Taf. 98) reproduzirten bereits vorfindet.

Der späteste uns bekannte Majoliband enthält einen Florentiner Druck vom Jahre 1553 (*Libri*, Monuments, auch bei *Jacquemart* reproduzirt), während *Brunet* und nach ihm *Gruel* als letzte Jahreszahl 1549 angeben. *E. S.*

BÜCHERSCHAU.

Malerische Innenräume aus Gegenwart und Vergangenheit. Herausgegeben von F. Luthmer. (Fortsetzung des Werkes: „Malerische Innenräume moderner Wohnungen“ erweitert durch Heranziehung ausgezeichneter Beispiele der Innenarchitektur des 16., 17. und 18. Jahrhunderts.) 25 Tafeln in Lichtdruck. Grossfolio. Frankfurt a. M., H. Keller. Preis: 25 M.

P.— Das Erscheinen der ersten Lieferungen obigen Unternehmens vor vier Jahren hat das Kunstgewerbeblatt lebhaft begrüsst und in eingehender Besprechung die Verdienste des Werkes gewürdigt. Die Wiederaufnahme der Publikation in einer Fortsetzung dürfte allein schon als Beweis der Brauchbarkeit und Nützlichkeit desselben dienen. Wir können daher, soweit es sich um „Innenräume der Gegenwart“ handelt, auf früher Gesagtes verweisen, dürfen aber hinzufügen, dass die vornehme Ausstattung dieselbe geblieben und die Auswahl mit gleicher Sachkenntnis und Geschmack getroffen ist. Es ist nicht zu leugnen, dass viele der mitgeteilten „Innenräume“ einen Fortschritt gegen früher nach der Seite der einfachen Vornehmheit bedeuten, dass die Kunst, vornehmer zu wohnen nicht mehr wie früher nur in der Überladung und Massigkeit gesucht wird. Dass es auch noch Leute giebt, die dieser Ansicht huldigen, dafür bringt die Fortsetzung gleichfalls Beispiele bei.

Ein glücklicher Gedanke Luthmers war es, den Innenräumen der Gegenwart auch solche aus der Vergangenheit zuzugesellen. Es giebt deren noch mehr, als man glaubt, und sind auch die wenigsten ganz ohne Veränderungen namentlich hinsichtlich der Möbel erhalten, welche spätere Zeiten daran vorgenommen haben — ausser etwa eine Anzahl Rokokointerieurs — so geben sie doch auch in der heutigen Erhaltung lehrreiche Winke für unsere Architekten und Dekorateure. Die vorliegende Serie enthält ein Zimmer des Seidenhofs in Zürich, ein Zimmer aus Schloss Ortenstein und den berühmten Büchersaal der Wiener Hofbibliothek. Bei einer etwaigen, recht erwünschten Fortsetzung des Werkes würden wir u. a. gern sehen: die beiden Zimmer aus Höllrich und Haldenstein im Kunstgewerbemuseum zu Berlin, das Fredenhagensche Zimmer in Lübeck, einige Räume aus dem Musée Plantin-Moretus, einige Zimmer aus Schloss Wilhelmsthal bei Kassel, das reizende Louis XVI. (sog. etrurische) Zimmer im Stadtschloss zu Potsdam. In diesen Räumen sind — mit Ausnahme der beiden erstgenannten — fast überall auch die Möbel erhalten, auch sind es keine grossen Prunkräume, deren Publikation sich andere Werke angenommen haben, sondern wirklich gute und brauchbare Vorbilder für unsere Zeit. Hoffentlich finden sich Herausgeber und Verleger bereit, das Werk nach dieser Richtung hin festzusetzen: mit Dank würde es sicherlich allerseits entgegengenommen werden.

KLEINE MITTEILUNGEN.

P.— Wiederum liegt die Neubearbeitung eines Vorbilderheftes aus dem überaus rührigen Verlag von *Bernhard Friedrich Voigt* in Weimar vor: *Musterblätter moderner Drechslerarbeiten.* (I. Sammlung, *32 Tafeln, Preis 6 Mark*), fast 400 Muster aller möglichen für Drechsler, Tischler und Möbelfabrikanten brauchbarer Drechslerarbeiten enthaltend. Die Muster dieser lediglich dem modernen Bedürfnis entgegenkommenden und aus ihm hervorgegangenen Gegenstände lehnen sich im wesentlichen an die Formen der modernen Renaissance an. Die Sammlung enthält eine grosse Auswahl der verschiedensten Arten von Stuhl-, Tisch-, Schrank-, Bett- und Kommodenfüssen, Säulen zu den verschiedensten Arten von Tischen, Treppenpfosten und Traillen, Säulen für Ständer, Spiegel, Schränke etc., Kapitäle und Sockelstücken, Galerien, Gitterwerk, Zierleisten, zahlreiche Rosetten, Hefte, Knöpfe, Griffe, Spitzen — kurz all das Material, dessen Herstellung dem Drechsler in der Möbel- und Bautischlerei zuzufallen pflegt. Die Darstellung genau nach Massstab oder nach bestimmten Verhältnissen gezeichnet ist derart, dass die Blätter auch sehr wohl in Schulen Verwendung finden und beim Fachzeichnen als Vorlagen benutzt werden können. Da an Vorbildern auf diesem Gebiet gerade kein Überfluss vorhanden ist, dürfte das Werk, dessen Anschaffung der billige Preis jedermann ermöglicht, weite Verbreitung finden.

P. — Von den grossartigen Manifestationen, welche, man darf sagen die gesamte Christenheit dem Papste gelegentlich seines Jubiläums dargebracht hat, legte die seiner Zeit in den Tagesblättern vielbesprochene vatikanische Ausstellung glänzendes Zeugnis ab. Einen sehr breiten Raum nahm in dieser Ausstellung die Kunst ein. Darüber berichtet in kurzer und geschmackvoller Weise der Kaplan am deutschen Campo santo zu Rom *Heinrich Swoboda* in der Schrift: Ein Weltbild unserer kirchlichen Kunst (Paderborn, F. Schöningh. Preis M. 1,80). Das kleine sehr lesenswerte Heft wird auch neben der grossen Publikation der Ausstellung von bleibendem Wert sein, weil der Verfasser nicht trocken berichtet, sondern auch kritisirt und Winke giebt, wo auf dem Gebiet kirchlicher Kunst die bessernde Hand anzulegen ist.

Kolmar. Die Schongauer-Gesellschaft versendet soeben ihren 14. Jahresbericht in gewohnter Ausstattung mit einigen Lichtdrucken geziert. Letztere geben Gesamtansichten der geschmackvollen Aufstellung in den früheren Kreuzgängen des Klosters Unterlinden (jetzt Museum). Die Sammlungen haben sich in mässigem Umfang vermehrt, da die Mittel des Vereins umfassende Ankäufe nicht gestatten. Der Verein bestrebt sich zu retten, was aus alter Zeit in Kolmar und Umgegend zu retten ist, dabei lebhaft unterstützt von Freunden des Vereins, Korporationen u. a. Eine sehr interessante Neuerwerbung ist ein mächtiger in Holz geschnitzter, aufrecht stehender Hirsch, früher als Wirtshausschild im Reichenweiher verwandt. Von grösster Seltenheit ist ein goldenes Büchschen mit gravirtem Ornament, dem 6. Jahrhundert angehörend, in Horburg bei Kolmar gefunden. Im ganzen wurden für Ankäufe im Berichtsjahr 1380,88 Mark verwendet; eine besondere Pflege ist den Gemälden zugewendet, deren Restauration fast durchgeführt ist. Um die Arbeiten des Vereins hat sich wie früher so auch im verflossenen Jahre Herr Präsident Fleischhauer die grössten Verdienste erworben.

Dresden. Das Königl. Kunstgewerbemuseum zu Dresden veranstaltet auf die Dauer vom 20. Okt. bis 30. Nov. d. J. in seinen Räumen eine Sonderausstellung alter Zinnarbeiten. Da zu diesem Zwecke der gesamte im Königreich Sachsen befindliche öffentliche und private Besitz, so weit es möglich war, herangezogen worden ist, verspricht die Ausstellung eine ebenso reichhaltige wie interessante zu werden. So ist es gelungen, unter anderen hervorragenden Werken die gesamte Zinntellersammlung des Dr. *Demiani*-Leipzig, die Zinnarbeiten der Sammlung *Zschille*-Grossenhain und die berühmte Kanne aus dem städtischen Museum zu Zittau zur Ausstellung zu bringen.

— *Karlsruhe.* Das lebhafte Interesse, welches der *Grossherzog* dem Kunstgewerbe entgegenbringt, hat sich aufs neue durch eine Schenkung erwiesen, die derselbe der grossherzogl. Kunstgewerbeschule zu teil werden liess. Die Union centrale des arts décoratifs in Paris hat durch die Firma Christofle & Cie. daselbst ältere Objekte des Kunsthandwerks galvanoplastisch nachbilden lassen und aus der Reihe derselben sind die geschenkten Gegenstände käuflich erworben worden. Es sind drei grössere und drei kleinere Erzeugnisse: ein Bronzemörser mit Greifen und Füllhörnern verziert, italienische Arbeit des 16. Jahrhunderts; ein Ciborium aus dem 13. Jahrhundert, vergoldetes Kupfer mit Email und farbigen Steinen geziert; eine Vase mit Deckel aus ungarischem Nephrit mit Metallverzierungen. Der Stein ist in Kupfer nachgebildet mit genauer Wiedergabe der Farbe des Originals; eine Taschenuhr in Form einer Blumenknospe, deutsche Arbeit des 16. Jahrhunderts; eine Taschenuhr von ellipsoidischer Form, vorn und auf der Rückseite mit Ornamenten und Figuren geschmückt; ein kleiner Taschenspiegel aus Metall, in seiner Ausschmückung den Triumph Amors darstellend. Diese sechs Gegenstände in vorzüglicher Nachbildung sind eine höchst wertvolle Bereicherung der Lehrmittel genannter Unterrichtsanstalt, welche dem hohen Stifter ausserdem von früher her eine Anzahl von kunstgewerblichen Werken zu verdanken hat.

Stuttgart. Gelegentlich des 25jährigen Regierungsjubiläums des Königs Karl von Württemberg hat das Direktorium der königl. Kommission für die gewerbl. Fortbildungsschulen eine *Ausstellung der Zeichenschulen* des Landes und eine damit verbundene *Ausstellung von Lehrlingsarbeiten* veranstaltet. Die Zeichenausstellung umfasste mehr als 500 Schulen und die Lehrlingsarbeitenausstellung 925 Teilnehmer. Gleichzeitig hat die genannte Kommission eine Jubiläumsschrift über „die Entstehung und Entwickelung der gewerblichen Fortbildungsschulen und Frauenarbeitsschulen in Württemberg“ erscheinen lassen, welche sich als eine zweite vermehrte Ausgabe der 1873 erschienenen Schrift unter gleichem Titel darstellt. Der stattliche Band giebt in eingehender Weise über die Organisation des gewerblichen Unterrichts in Württemberg, seine Geschichte, Ausbildung, über Lehrkräfte, Unterrichtsmittel, die finanziellen Leistungen, Schülerzahl etc. Auskunft. Sorgfältig gearbeitete statistische Tabellen geben ein anschauliches Bild von dem Umfang, Benutzung und Erfolg der Schulen, eine Karte zeigt die Verbreitung der Unterrichtsanstalten über das Land.

Leipzig. Der Katalog der Ornamentstichsammlung des Leipziger Kunstgewerbemuseums, von *E. von Ubisch* bearbeitet, ist vor kurzem erschienen und dürfte bei dem grossen Reichtum der Sammlung, die vor bald zwanzig Jahren von Drugulin für das genannte Museum erworben wurde, auch für solche Sammler und Liebhaber von Interesse sein, die zum praktischen Gebrauch desselben keine Gelegenheit haben. Ausser dem nach Stecher- bez. Verlegernamen geordneten Hauptverzeichnis, das 124 Seiten umfasst, giebt der Verfasser, dessen Arbeit auf dem gründlichsten Fachstudium beruht, in dankenswerter Weise auch ein sachlich geordnetes Register. Ein Anhang bringt Proben aus der Sammlung in Zinkätzung Der Katalog ist für 6 Mark im Buchhandel käuflich.

Rd. *Bucheinband des 17. Jahrhunderts.* Der nachstehend abgebildete Einband im Kunstgewerbemuseum zu Köln umschliesst ein Pontificale von 1645 und dürfte aus der gleichen Zeit stammen. Das rote Maroquinleder ist lediglich durch reiche schön disponirte Vergoldung geschmückt. Das bischöfliche Wappen in der Mitte ist nicht mehr festzustellen: es war durch Malerei auf einem eingelegten grünen Stück Leder gebildet, welche jetzt verwischt ist. Der Einband misst 40 cm in die Höhe, 27,5 cm in der Breite.



Bucheinband von rotem Maroquinleder mit Goldpressung. 17. Jahrhundert.

Kunstgewerbemuseum zu Köln.





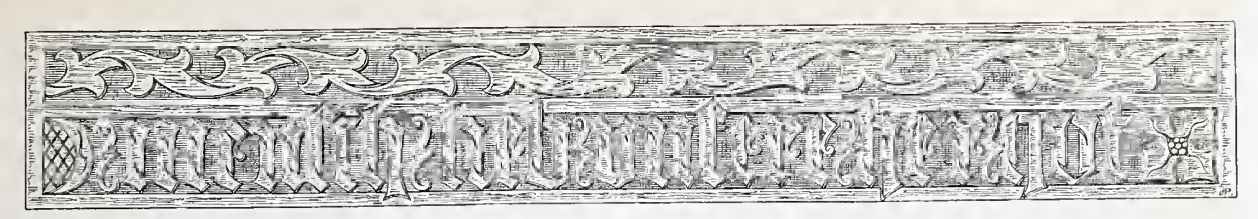


SILBERKANNE

entworfen, modellirt und ciselirt in der Werkstätte von L. Posen Wwe

Verlag v. E. A. Seemann in Leipzig.

Druck v. F. A. Brockhaus in Leipzig



Gotische Holzschnitzerei gez. von F. PAUKERT.

DIE WIRKEREI UND DER TEXTILE HAUSFLEISS.

Von *ALOIS RIEGL,* Wien.



DER Konservator des Kunstindustriemuseums in Christiania H. Grosch hat unter dem Titel Gamle Norske Taepper (altnorwegische Teppichmuster) [1]) ein Werk veröffentlicht, das für die Kunstforschung überhaupt und insbesondere für die Geschichte der Textilkunst von grösstem Interesse ist. Wir lernen daraus Erzeugnisse eines textilen Hausfleisses kennen, der sich unmittelbar neben denjenigen Südosteuropas stellen darf. Hier wie dort haben wir es mit antiquirten Techniken und Kunstformen zu thun, die ihre Erhaltung bis an die Schwelle der modernen Zeit bestimmten, besonders günstigen Umständen verdanken: in Südosteuropa hauptsächlich der langwährenden Isolirung gegenüber der westeuropäischen Kultur, in Skandinavien dagegen wohl zumeist den klimatischen Verhältnissen — den langen Winternächten, während welcher die landwirtschaftliche Thätigkeit der Landbevölkerung auf ein sehr geringes Mass beschränkt blieb — zum Teil auch der geographischen Abgeschiedenheit. Es ist nun im höchsten Grade bemerkenswert, dass die Norweger gerade so wie einige südslavische Stämme durch die ganze neuere Zeit hindurch die Technik der Wirkerei (Gobelintechnik) zur Herstellung alltäglicher Gebrauchsartikel im Wege des Hausfleisses geübt haben, während diese Technik in den übrigen Ländern Europas mindestens seit dem 16. Jahrhundert nur als bürgerliches Gewerbe oder gar nur als reine Hofkunst zur Herstellung von rein dekorativen Prachtwerken betrieben wurde. Die Wirkerei als primitivste Art der Weberei und reine Handarbeit musste naturgemäss bei vorgeschrittenen gewerblichen Betriebssystemen in Bezug auf die Herstellung von einfachen Gebrauchsartikeln (Decken, Möbelstoffen u. dgl.) vor der eigentlichen Weberei zurücktreten, die mit ihren mechanischen Hilfsmitteln, den Tritten und Schäften und der vereinfachten Fadenführung mittels Schiffchens, bei gleicher Güte und Solidität der Erzeugnisse weit weniger Zeit und Mühe in Anspruch nahm und daher auch viel billigere Preise stellen konnte. Nur die Herstellung textiler Wandgemälde (Gobelins), wobei es sich um das Nebeneinanderreihen ganz kleiner und unendlich variirter Farbenflächen handelte, konnte trotz aller Vervollkommnung der mechanischen Weberei der Detailausführung durch die menschliche Hand nicht entraten, weshalb sie eben vom 16. Jahrhundert ab in zunehmendem Masse Gegenstand eines kostspieligen Privatvergnügens prunkliebender Potentaten wurde. Wo aber die zurückgebliebenen wirtschaftlichen Verhältnisse, wie in Südosteuropa, oder isolirende klimatische und geographische Umstände, wie in Norwegen, das Anfertigen von gewirkten Gebrauchsgegenständen noch lohnend erscheinen liessen, dort wurden auch solche fortdauernd durch den bäuerlichen Hausfleiss hergestellt.

Der Herausgeber des genannten Werkes H. Grosch hat sich schon dadurch ein Verdienst erworben, dass er die Herstellung der von ihm publizirten, zumeist rein ornamental ausgestatteten Wirkereien auf das primitive Betriebssystem des Hausfleisses zurückführt. Er unterscheidet sich dadurch sehr vorteilhaft von den Schriftstellern, die die analogen Verhältnisse bei den Südslaven mit der ganz unzutreffenden Bezeichnung „Hausindustrie" zu belegen pflegen. Die Hausindustrie in statistisch-

1) Berlin, Asher & Co. 1889, Fol. 4 S. Text, 9 Taf. in Farbendruck. Vergl. Kunstgewerbeblatt V. S. 188.

wissenschaftlichem Sinne ist ein Erzeugnis der neuesten Zeit, hervorgegangen aus dem Handwerk und hauptsächlich herbeigeführt durch den Niedergang der Zünfte. Dagegen ist die Produktionsweise, der jene gewirkten Gebrauchsgegenstände der Südslaven ihre Entstehung verdanken, nichts anderes als die allerprimitivste des Hausfleisses, der nur für die eigenen Bedürfnisse des oder der Erzeuger schafft, wogegen der Verkauf eines etwaigen kleinen Überschusses gar nicht in Betracht kommt. Es ist das Verdienst des Dr. A. Braun in München, dieses Verhältnis zuerst klar gestellt zu haben.[1]) Dass Grosch in Bezug auf die norwegische Teppicherzeugung nicht in den gleichen Fehler verfiel, wie die ungarischen Schriftsteller, wird schon daraus erklärlich, dass die norwegische Litteratur ein sehr wertvolles Material zur Beurteilung der primitiven Betriebssysteme enthalten soll, und daher zu erwarten steht, dass in Norwegen bereits viel geklärtere Ansichten über die einschlägigen Verhältnisse verbreitet sein dürften.

Nur in einer Beziehung möchte sich H. Grosch einer allzu sanguinischen Zuversicht hingeben, wenn er sich nämlich von den auf Wiederbelebung der ornamentalen Teppichwirkerei gerichteten Bestrebungen besonderen Erfolg verspricht. Die Technik der Wirkerei ist (wieder abgesehen von der Luxusklasse der Gobelins) als reine Handarbeit bloss bei einem primitiven Betriebssystem denkbar. Analoge Versuche einer Wiederbelebung dieser Technik bei den Südslaven haben nur ziemlich schüttere, wenig dauerhafte Gewebe ergeben, die sich wohl zu dekorativen Zwecken, aber nicht für ernsthafte Gebrauchsgegenstände eignen. Wollte man sie dagegen so fest und solid herstellen, wie in früheren Zeiten, so würde der Aufwand an Zeit, Mühe und Material keineswegs lohnen. Es ist zwar freilich nicht undenkbar, dass die eigentümlichen Verhältnisse in dem fjordendurchfurchten Bergland Norwegens, die eine fortwährende Übung der primitiven Teppichwirkerei bis in unser Jahrhundert ermöglichten, dieselbe auch in Zukunft noch lohnend gestalten könnten. Aber eine Umschau im übrigen Europa macht es sehr zweifelhaft, ob selbst die Bewohner der abgeschiedenen skandinavischen Halbinsel von der modernen Entwickelungsstufe der wirtschaftlichen Produktion auf eine längst überwundene zurückkehren dürften, ohne sich im Wettbewerb mit ihren Nachbarn empfindlich zu schädigen. Eine nachhaltige Wiederbelebung der Wirkereitechnik, die über einen blossen, vorübergehenden Modeerfolg hinausgeht, dürfte somit unter Beibehaltung der reinen Handarbeit aus wirtschaftlichen Gründen leider aussichtslos sein. Deshalb hat auch der umsichtige Direktor des Agramer Gewerbemuseums, Prof. Dr. Kršnjavi, bei seinen Bestrebungen nach Wiederbelebung des alten serbisch-kroatischen Kunstgewerbes auf die Wirkerei vollständig verzichtet und die derselben eigentümlichen ererbten Muster durch Knüpfung wiedergeben lassen — bekanntlich eine nicht minder primitive und uralte Technik, die auch in Skandinavien ohne Zweifel durch die Jahrhunderte her im Wege des Hausfleisses geübt wurde, wiewohl das Groschsche Werk in dieser Richtung leider keine neuen Aufschlüsse gewährt.

Es kann nicht überraschen wahrzunehmen, dass zwischen den von Grosch publizirten ornamentalen Teppichwirkereien der Norweger und denjenigen der Südslaven eine sehr weitgehende Verwandtschaft herrscht. Nicht so sehr in der Farbe, die in älteren Zeiten hauptsächlich durch die Eigentümlichkeit der Flora des produzirenden Landes bedingt war, weshalb zwischen den Erzeugnissen aus zwei so verschiedenen Himmelsstrichen keine grössere Übereinstimmung erwartet werden darf. Um so weiter geht die Verwandtschaft in den Mustern, was schon durch die gleiche Technik bedingt ist. Leider findet sich nicht bei jedem einzelnen der von Grosch publizirten Stücke genau angegeben, welche Technik dabei in Anwendung gekommen war. Aber bei der Treue der Reproduktionen dürfen wir unbedenklich jene Stücke für gewirkt halten, die im allgemeinen schräge Linienführung, aber im einzelnen geradlinige Abstufungen aufweisen, wie es eben einer Technik entspricht, welche die geraden Linien in der Richtung der Kette möglichst kurz bemessen muss, um längere Spalten zu vermeiden. Auf die Umschreibung beliebiger runder Konturen — diese Glanzleistung der antiken Wirkerei auf der Höhe ihrer Ausbildung — haben die norwegischen und serbischen Bäuerinnen augenscheinlich von vornherein verzichtet. Daher im Norden wie im Süden die Vorliebe für rautenförmige Konfigurationen, für parallele Ausstrahlungen, die senkrecht zur Kette verlaufen, und für enggestellte Zickzacklinien, wo es gilt, in der Richtung der Kette vorzugehen; daher auch die fast identi-

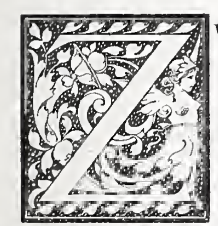
1) Vgl. die äusserst lesenswerte Schrift: „Der Hausfleiss in Ungarn im Jahre 1884. Ein Beitrag zur Lehre von den gewerblichen Betriebssystemen von Ad. Braun und E. R. J. Krejcsi, Leipzig 1886“; ferner: „Zur Frage der gewerblichen Betriebssysteme, von Dr. A. Braun“ in den „Deutschen Worten“ 1889, Juliheft.

schen Stilisirungen von Vierfüsslern und Vögeln, die sich übrigens ganz in derselben Weise auch auf spätantiken Stücken aus Agypten finden. Auch im Ornamentalen finden sich Berührungspunkte mit den gefundenen Resten antiker Wirkereien, ebenso wie mit den eigenartigen orientalischen Abkömmlingen dieser letzteren.

Einige Proben figuraler Gobelins bei Grosch beweisen, dass auch dieses höhere Genre der Wirkerei in früheren Jahrhunderten in Norwegen geübt wurde. Solche Gobelins heischen immer eine Beurteilung vom Standpunkte von Wand- oder Tafelgemälden, mit denen sie ja konkurriren wollen. So betrachtet können die vorliegenden norwegischen Gobelins freilich nicht den gleichen Beifall finden, wie die rein ornamentalen Teppiche. Ein ganz besonderes kunstgeschichtliches Interesse beansprucht aber Tafel I mit dem Überreste eines Wandbehangs, den Grosch — meiner Meinung nach vollkommen richtig — ins 12. Jahrhundert datirt. Die zwei dort dargestellten Figuren unter Rundbogenstellungen, deren ikonographische Deutung Grosch nicht versucht hat, sind ohne Zweifel einem Monatscyklus entlehnt und repräsentiren die Monate April und Mai, was auch durch eine entsprechende Lesung der arg verballhornten Beischriften auf den Arkaden bestätigt wird. Dem ikonographischen Charakter der Figuren nach ist der Teppich französischer Herkunft, wofür ich den Beweis an anderer geeigneterer Stelle ausführen will. Den Textilgeschichtsforscher interessirt aber daran vornehmlich der unzweideutige Anklang an spätantike Wirkereien: vor allem der in einer Wellenlinie aufsteigende Baum mit den dreiteiligen Blättern, deren zwei den Kelch bildende Teile volutenartig gekrümmt sind; die Ausfüllung des freibleibenden Grundes mit Streumustern, namentlich mit den Vögeln; das aus aneinandergereihten Dreiecken gebildete Ornament im mittleren Zwickel und insbesondere am oberen Rande der laufende Hund, aus zwei ineinander greifenden Wellenreihen genau so zusammengesetzt, wie er das gewöhnlichste Saumornament an den Borten und Einsätzen der spätantiken Funde aus Ägypten bildet. — Dieser in einer norwegischen Kirche aufgefundene und im 12. Jahrhundert in Frankreich gewirkte Teppich erscheint mir als ein neuerlicher Beweis, dass die in den burgundischen und französischen Gobelins später zu grossen Ehren gekommene Technik von spätantiker Zeit her auf europäischem Boden niemals ganz erloschen ist und somit auch der Wiedereinführung aus dem Orient durch die Kreuzfahrer gar nicht bedurfte. Dass sich gerade in Frankreich ihre Spuren so weit zurückverfolgen lassen, wird daraus zu erklären sein, dass die spätantike Kultur nordwärts der Alpen eben auf gallofränkischem Boden am wenigsten gewaltsame Unterbrechung durch die Stürme der Völkerwanderung erlitten hat, weshalb auch gerade auf diesem Boden die karolingische Kultur erwachsen konnte.

EIN MEISTERWERK DER SCHMIEDEEISENKUNST.

MIT ABBILDUNG.



WISCHEN Baden und Vöslau inmitten grünender Weingärten, aus denen man die Perle unter Österreichs Weinen keltert, liegt still das uralte *Soos* (das mittelhochdeutsche Silz), mit seiner romanischen, leider stark verrestaurirten Kirche, die rings noch ihren Wall und Graben hat, der aber heute nur mehr von Schilf und Schwerteln verteidigt wird, aber auch damals, als er noch besser bewehrt war, in der grausen Türkenzeit dem guten Nest wenig nützte, da alles, was das Gotteshaus und einstmalige Benediktinerkloster an Kostbarem besass, in Rauch und Flammen aufging. Das war 1683.

Erst nach und nach erholte sich das Dörfchen wieder, und zu Beginn des vorigen Jahrhunderts fand es laut der auf unserem schönen Grabkreuz angebrachten Inschrift einen „Gutteter zu seinem Gotteshaus“ in einem Wiener Bürgermeister und Glockengiesser, dessen Namen aber das unerbittliche Wetter trotz des festen Eisenkastens am Kreuz verwischt hat, nicht einmal der Taufname ist mit Sicherheit

zu entziffern, und so ist die Auferstehung dieses Künstlernamens vorläufig noch hinauszuschieben. Denn einen Künstler darf man den Mann als Glockengiesser wohl nennen, und heute noch rufen die von ihm gegossenen und der Kirche geschenkten Glocken mit ihren metallenen Zungen über die weite gottgesegnete Flur. Als solcher „Gutteter zu diesem Gotteshaus" liess er sich auch hier begraben und setzte sich — neben den Glocken — in dem von uns hier gebrachten Kreuz ein Denkmal, das die Bewunderung aller erregen muss, sowohl durch die Schönheit wie Grösse der Arbeit. — Auf dem kleinen schön geschweiften und hübsch profilirten Sockel, auf dem sich das Wappen des Glockengiessers — eine Glocke über zwei gekreuzten Schlüsseln — befindet, steht das Kreuz, das allein 2,80 m hoch ist, während seine Arme 1,50 m resp. 1,10 m messen. Zu oberst steigt aus dem von Wolken umschwebten Grab Christus, dem die Auferstehungsfahne fehlt. Diese Endigung ist vielleicht der schwächste Teil der ganzen Arbeit, da eine ornamentale Ausblühung zweifellos organisch zu gestalten gewesen wäre.

Schmiedeeisernes Grabkreuz in Soos.

Das Kästchen mit der Inschrift ist an und für sich ein vollendetes Kunstwerk und eine gute Publikation wäre wohl dankbar und für Fachleute recht wünschenswert.

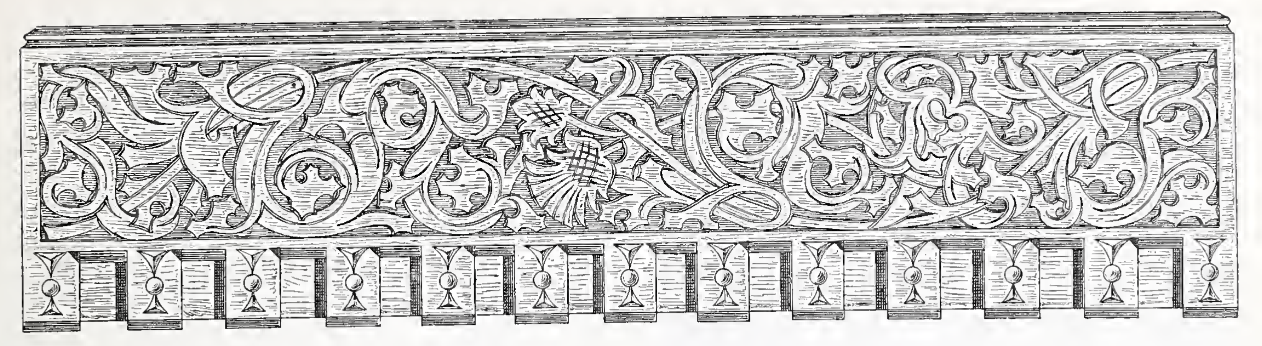
Über die Zeit der Entstehung giebt uns die Inschrift wieder nur zweifelhaften Aufschluss, da die Witterung auch hier zerstört hat. Der noch leserliche Teil lautet: Hir ruht Georg Andreas Klein [1]) Gutteter zu diesem Gotteshaus, gewesener Bürgermeister und Glockengiessermeister zu Wienn, welcher ist den 28ten Juni 1786 (? ?), seines Alter 86 Jahr.

Die künstlerische Würdigung dieses herrlichen Gegenstandes wollen wir dem Leser selbst überlassen. Ein jeder wird die durch ihre reiche Ausführung gewaltig gewordene einfache Grundform bestaunen, den Rhythmus der Motive einzeln und untereinander, die vollkommen harmonische Stimmung derselben, die einen so prächtigen Zusammenklang hervorbringt.

Nicht weniger wie für den Kunstschlosser, scheint mir diese Arbeit für weitaus zartere Techniken vollkommen geeignet zur Ausführung zu sein. In Silber als Filigrane ausgeführt, wird eine schöne Wirkung nicht ausbleiben. Nur ein kleiner Fingerzeig!

Wien. *RUDOLF BÖCK.*

1) Vgl. Kirchliche Topographie der Wiener Erzdiöcese. Wien 1825. Dekanat Baden.



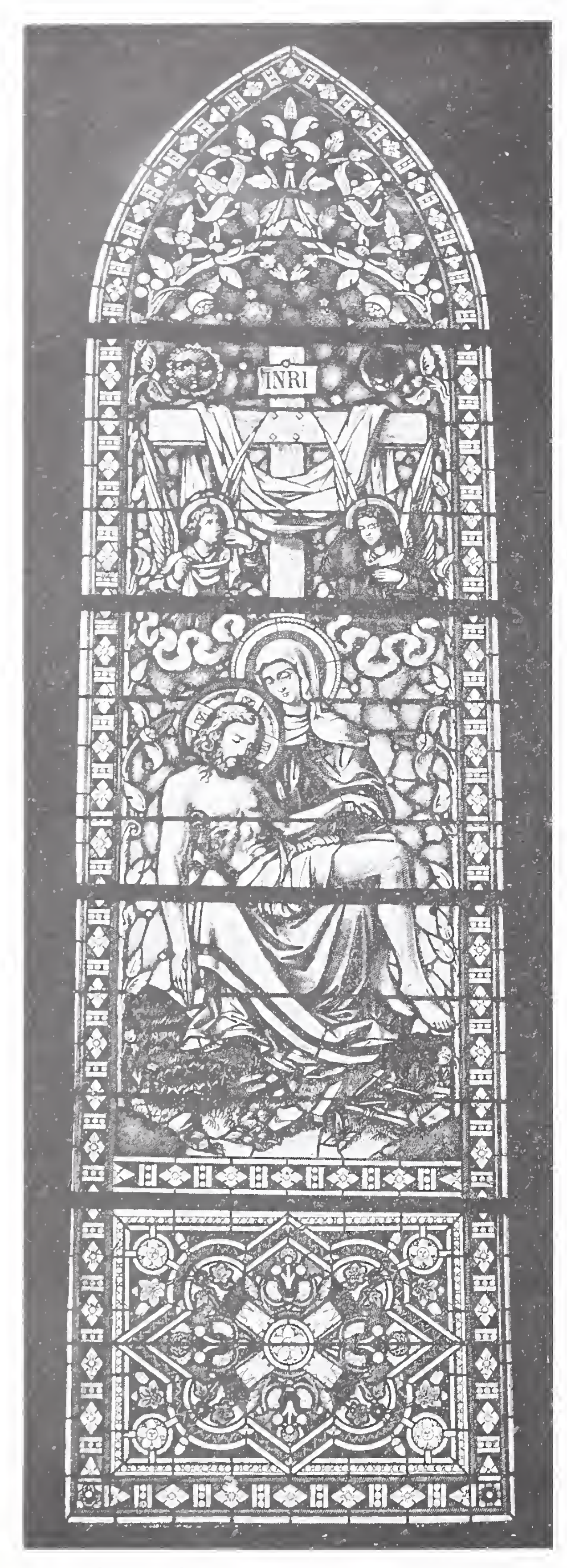
Gotische Holzschnitzerei gez. von F. PAUKERT.

GLASGEMÄLDE IN DER MARIENKIRCHE ZU LUXEMBURG.

MIT ABBILDUNG.



UNTER den Fortschritten der letzten zwei Jahrzehnte auf allen Gebieten der Kunst und des Kunstgewerbes ist gewiss einer der erfreulichsten, welchen die Glasmalerei zu verzeichnen hat. So ausschliesslich, wie bei keiner anderen Kunst, war hierin das sklavische Nachahmen alter Werke als Grundprinzip aufgestellt. Es wurde nicht unterschieden zwischen anatomisch richtig gezeichneten oder in den körperlichen Verhältnissen verunglückten Figuren; es war gleichgültig, ob die Gesetze der Perspektive berücksichtigt oder geradezu in das Gegenteil gekehrt waren; man untersuchte nicht lange, ob das Kolorit der Darstellung und dem Orte entsprechend war — das betreffende Fenster war alt und deshalb mustergültig. Auch mit Bezug auf den Gedankengang, den ein altes Glasgemälde im Beschauer erwecken sollte, täuschte man sich und andere; man unterschob den alten Meistern Absichten, die sie nie gehegt — man wollte eben alles zu Kunstwerken stempeln und übersah oder verzieh die vielen Schwächen alter Fenster bei der Beurteilung, um sie aber nachher bei der Herstellung eines neuen Fensters um so gründlicher nachzuahmen. Den Reiz, welchen die Zeit und die Elemente durch Zersetzung der Glasoberflächen und Anhaftung von Staub etc. manchen Fenstern verlieh, suchte man künstlich auch den neuen Fenstern beizubringen, aber durch Mittel, welche zumeist durchaus unkünstlerisch waren und einen ganz anderen, als den beabsichtigten Effekt hervorbrachten. In dieser Hinsicht übten einzelne Kunstfreunde und Kunstgelehrte durch Förderung solcher verkehrter Bestrebungen einen geradezu verderblichen Einfluss aus, während aber auch glücklicherweise andere demselben entgegenarbeiteten. Letzteres war von gutem Erfolg; heute sind nun, wenn auch nicht überall, so doch an den meisten massgebenden Stellen Grundsätze zur Anerkennung gelangt, welche eine freudige Zukunft der Glasmalerei hoffen lassen. Was die Fabrikation betrifft, so ist die Schönheit der meisten alten Farbengläser erreicht, viele sind sogar übertroffen. Die umfangreiche Technik der Glasmalerei hat sich in mancher Beziehung vervollkommt, auch hier hat sich Wissenschaft, Kunst und Handwerk verbrüdert. Das kunstgeschichtliche Studium hat eine andere Richtung angenommen, die Resultate sind infolgedessen besser. Das Bewusstsein, dass man zunächst für seine Zeit schaffen und deshalb auch den Geist derselben mit dem in gewisser Beziehung notwendigen



Glasgemälde in der Marienkirche zu Luxemburg.

Geiste früherer Zeit versöhnen und verschmelzen, aber nicht unterdrücken soll, gelangt allmählich zum Durchbruch. — Das Herz soll ja mit Wohlgefallen am Einzelnen hängen und vom Gesamteindruck mächtig ergriffen werden. Deshalb geht auch das Streben dahin, was schon *M. A. Lessert* in den dreissiger Jahren erwünschte: „das Erhabene mit lieblicher Naivetät und Milde, ideale Auffassung mit naturgetreuer Ausführung der Formen zart zu verschmelzen und so allen Werken den Stempel geläuterter Schönheit aufzudrücken."

Wir geben heute in Abbildung ein Fenster wieder, welches auf der Trierer Kunstgewerbe- und Industrieausstellung berechtigtes Aufsehen erregt und allseitige Anerkennung gefunden hat. Dasselbe ist von dem kunstsinnigen Grafen de Largogne gestiftet und bestimmt, oberhalb des Grabmales des Erzbischofes Adames von Luxemburg eingefügt zu werden. Im Charakter des 13. Jahrhunderts in der trierischen Glasmalereianstalt von Binsfeld und Jansen komponirt und ausgeführt, ruft es ganz den beabsichtigten Eindruck eines Teppichs hervor. Die Einteilung der ungünstigen Fläche — sehr schmal und sehr hoch — durch Sockel, Mittelbild, Bekrönungsspitze und Fries ist gewiss eine glückliche zu nennen. Das Figurale ist ganz vorzüglich mit dem Ornamentalen in Einklang gebracht, die Handlung einfach und leichtverständlich dargestellt. Die alten Motive der klagenden und weinenden Engel, sowie der verfinsterten Sonne und Mond haben eine gute Verwendung gefunden und sämtliche Köpfe den richtigen, sinnbezüglichen Ausdruck. Das symbolische Ornament besteht aus Passionsblumen, Disteln, Rosen und Kronen; schade, dass einzelnes: Blätter etc. durch die mangelhafte photographische Aufnahme schwarz geworden und deshalb in ihrer Zeichnung nicht zur Geltung gelangt sind. In koloristischer Beziehung war ein grosser Effekt durch das Abtönen des Hintergrundes vom tiefsten bis zum hellsten Blau, sowie durch das sich vom Grunde trefflich abhebende blaue Gewand der Maria erzielt. Das ausschliesslich zur Verwendung gelangte leuchtende Antikglas, sowie die eigene Mal- und Radirtechnik verhalfen dem Fenster zu grosser Wirkung. Es ist nunmehr am Bestimmungsorte in der schönen frühgotischen Marienkirche auf dem Limpertsberge zu Luxemburg, oberhalb des nach einem Entwurfe von Staatsarchitekt Arendt ausgeführten Monumentes eingesetzt.

F. B.

BÜCHERSCHAU.

P. Kraft, Ausgeführte Grabdenkmäler alter und neuer Zeit. In Aufnahmen nach der Natur. 30 Tafeln Lichtdruck. Fol. Frankfurt a. M., Heinrich Keller. M. 25.

P. Kürzlich konnten wir ein Werk anzeigen, welches einfache aber geschmackvolle und würdige Entwürfe zu Grabdenkmälern den Handwerkern darbot. Heute liegt ein Prachtwerk vor, worin eine Anzahl ausgeführter kostbarer und monumentaler Grabdenkmäler wiedergegeben sind. Das Streben, den verstorbenen Angehörigen ein äusseres Denkmal der Liebe und Erinnerung zu setzen nicht minder als die Grabstätten ganzer Familien in monumentaler Weise zu bezeichnen und vor anderen kenntlich zu machen, hat in den letzten Jahren zur Errichtung zum Teil überaus kostbarer Grabdenkmäler geführt. Namentlich in denjenigen Städten, wo grosse Friedhofsanlagen dazu besonderen Anlass boten — wie in München, Karlsruhe und anderen Orten — ist die Bildhauerkunst in ihren ersten Meistern zu derartigen Arbeiten herangezogen worden. Von diesen in den letzten Jahren errichteten Grabdenkmälern bietet das vorliegende Werk eine schöne Auswahl. Meist sind es architektonische Denkmäler mit reicher Anwendung plastischen Schmuckes, Reliefs oder freier, grosser Figuren. Schon die Namen der Architekten, von denen die Entwürfe herrühren: Gnauth, Leins, Egle, Thiersch, Hauberisser, F. v. Seitz, Romeis, Durm, Bühlmann und die der Bildhauer, welche dabei thätig waren: F. v. Miller, Zumbusch, Wagmüller, Rau, Schwabe, Donndorf, Rösch, Möst, Gamp, Rümann, Stotz bürgen für Leistungen ersten Ranges. Merkwürdig ist dabei übrigens das Zurücktreten gotischer Formen gegen die antikisirenden, welch letztere sogar auf vielen Friedhöfen über die Renaissance die Herrschaft gewonnen haben. Gewiss ist daran das Studium der antiken Grabstelen, deren grossartige Einfachheit jeden denkenden Menschen packen muss, seitens der Künstler schuld; wünschen wir, dass nach Fertigstellung der grossen Sammlung jener Grabdenkmäler, welche die Wiener Akademie herausgiebt, auch die herrlichen naiven Darstellungen dieser antiken Denkmäler auf unsere Friedhofskunst Einfluss gewinnen möchten!

Den Wert guter alter Vorbilder erkennt auch der Herausgeber des vorliegenden Werkes an, indem er auf den letzten Tafeln eine Anzahl Grabmäler, meist Epitaphien des 16. Jahrhunderts beigegeben hat, darunter das wunderherrliche, wenig bekannte Epitaph des Wolfgang Peisser von 1526 in Ingolstadt, ein Monument, welches an die Arbeiten des Hans Daucher von Augsburg erinnert. Vielleicht hätte es sich mehr empfohlen, wenn der Herr Herausgeber, dem für sein verdienstvolles Werk lebhafter Dank gebührt, in diese Folge nur moderne Grabdenkmäler aufgenommen und in einem besonderen Heft ausschliesslich alte Denkmäler gegeben hätte.

Entwürfe für Schmiedeeisen und andere Metallarbeiten im Stile des Rokoko nach G. Huquier. 30 Lichtdrucke nach den Originalen in der Ornamentstichsammlung des königl. Kunstgewerbemuseums zu Berlin. Berlin, Paul Schahl. — Preis in Mappe 20 M.

P. — Die vorliegende Publikation giebt die Hälfte des „Nouveau livre de serrurerie“ von Gabriel Huquier (1695—1772) wieder. Dies Buch, ehemals in Paris erschienen, enthält Entwürfe zu Schlosserarbeiten der mannigfachsten Art und ist ganz besonders geeignet, den modernen Schlossern Vorbilder zu liefern. Die Entwürfe zeichnen sich dadurch vorteilhaft vor anderen gleichzeitigen Kompositionen aus, dass sie im allgemeinen einen strengen, ruhigen Aufbau zeigen, an dem sich spielend und in eleganten gefälligen Linien das Beiwerk anschmiegt. Nie arten die Entwürfe zu wüsten, regellosen Gebilden aus, denen wir in der Rokokozeit mehrfach begegnen. Mehrere Abteilungen des Werkes enthalten ausschliesslich Gitter der verschiedensten Art: grosse Abschlussgitter im Freien und im Innern von Kirchen, Portale, Treppengeländer, Balkongitter, Füllungen, Konsolen etc. Ein besonderer Abschnitt ist Aus-

stattungsgeräten für Kirchen gewidmet, wo unter anderen auch zwei Kanzeln aus Schmiedeeisen, Laternen, Postamente gegeben sind. Daran schliessen sich einige Tafeln mit Entwürfen für Bronzebeschläge — Griffe, Schlüsselschilder, Riegel — deren einfache, vornehme Formen vielen willkommen sein dürften. Im übrigen aber sind gerade die Zeichnungen Huquiers geeignet, auch für zahlreiche andere Künste unter oft nur geringen Umänderungen Verwendung zu finden; und diese vielseitige Verwendbarkeit lässt es wünschenswert erscheinen, dass die Verlagsbuchhandlung sich auch zur Herausgabe der zweiten Hälfte des Werkes recht bald entschliessen möge.

KLEINE MITTEILUNGEN.

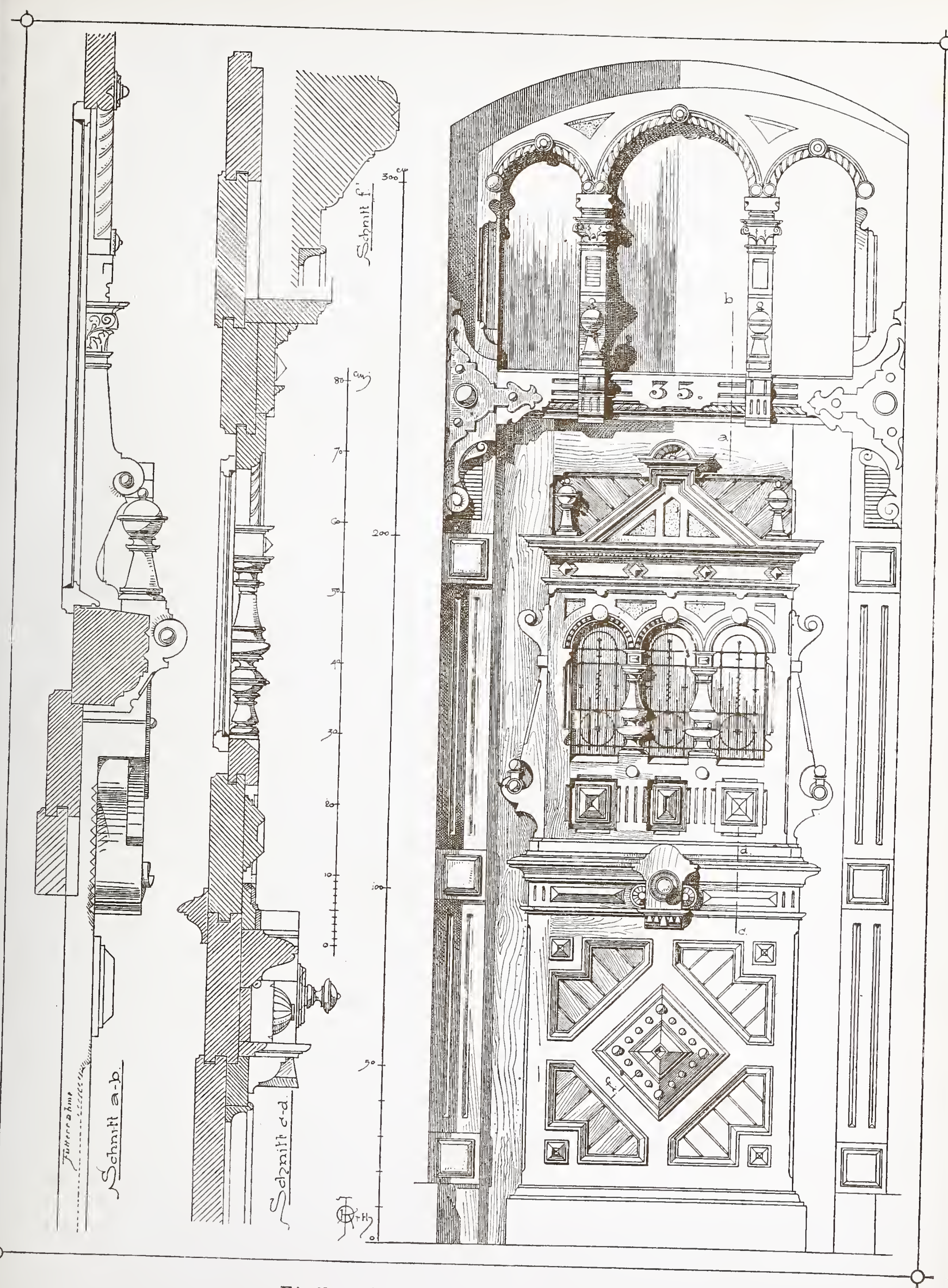
Rd. *Bremen.* Das *Gewerbemuseum* hat den bereits im letzten Jahresbericht angekündigten ersten Katalog nunmehr herausgegeben. Diese erste Abteilung, das „Verzeichnis der Mustersammlung“ enthält die „Arbeiten aus Holz, Horn, Elfenbein, Schildpatt und ähnlichen Materialien“ und umfasst die stattliche Zahl von 467 Nummern. Eine kurze Einleitung giebt Nachweise über die Entstehung der jetzigen Mustersammlung; sodann folgt ein Abschnitt, welcher in gemeinverständlicher, leichtfasslicher Form Auskunft über die Materialien und deren Bearbeitung, welche in diesem Katalog in Betracht kommen, giebt; dann folgt das Verzeichnis der Gegenstände. Letzteres ist leider weder systematisch noch chronologisch, sondern nach den Accessions- (Inventar-) Nummern geordnet. Dadurch wird das Auffinden ganz ausserordentlich erschwert, ja geradezu unmöglich, wenn man sich nicht ein Register anlegt. Die Beigabe eines solchen würde für die späteren Kataloge dringend zu wünschen sein, wenn dieselben überhaupt ausserhalb des Museums nutzbar sein sollen. Was den Inhalt angeht, so umfasst die Sammlung, — wie Referent allerdings zum Teil aus eigener Anschauung weiss, eine sehr brauchbare, mit Geschick zusammengebrachte Sammlung von Holzarbeiten aller Art, darunter vortreffliche deutsche Möbel vom 15. Jahrhundert an, Schnitzereien, Füllungen, Geräte aller Art, wohl geeignet, dem Handwerker zweckmässige Vorbilder zu liefern. Dieser Gesichtspunkt der Vorbildlichkeit wird bei allen Anschaffungen des Museums betont; er ist der einzig richtige bei Anlage und Ausbau unserer Provinzialmuseen. Der Katalog ist mit einer Anzahl Abbildungen versehen, welche von den wichtigeren Stücken eine Vorstellung geben. Auch sonst ist die Ausstattung des Heftes nur zu loben.

Silberne Kanne. Die Kanne, welche wir dem Hefte als Heliogravüre beigeben, bildet einen Teil des Tafelschmuckes, welchen Herr Generalkonsul Charles Oppenheimer in Frankfurt a. M. in den Werkstätten der Firma *Lazarus Posen Wwe.* ebendort herstellen liess. Sie erregte schon auf der Münchener Ausstellung wegen der Kühnheit der Komposition und Trefflichkeit der Ausführung allgemeine Aufmerksamkeit. Der Körper ist geschlagen und mit reichen getriebenen Ornamenten versehen, Henkel und Fuss ciselirter Guss. Entwurf, Modell und Ausführung rührt von Mitgliedern der Posenschen Werkstätte her, das Modell von *W. Schwind*, Ciselirung von *A. Mair*. Der Werkstatt gereicht die Arbeit zu nicht minderer Ehre wie dem Besteller, der wiederholt grosse Summen zur Förderung des Kunstgewerbes angelegt hat.

—n. *Wandschrank aus dem Schweizerzimmer im Kunstgewerbemuseum zu Leipzig.* Die vor einigen Jahren erworbene Zimmerausstattung, zu der der auf unserer Beilage wiedergegebene Schrank gehört, stammt aus dem Schlosse Flims in Graubünden. Ausser der Vertäfelung und der reichgegliederten Eingangsthür umfasst dieselbe eine von zierlichen Säulen getragene, in eine Fensternische eingepasste Bank, ein an der Schmalseite des Zimmers sich an die Täfelung anschliessendes Prachtbett mit kassettirtem Baldachin, einen Kredenzschrank, eine mit geschnitzten Rosetten belebte Holzdecke und unsern Wandschrank, der kein selbständiges Möbel, sondern eine mit einer Thür geschlossene Nische darstellt, die aus der Wand ausgespart war. Die architektonischen Profile desselben sind in Nussbaum, die glatten umrahmenden Flächen aus Eiche, die Füllungen aus ungarischer Esche hergestellt. Zu den ornamentalen Schnitzereien der Friese und des Aufsatzes wurde Zirbelkiefer auf dunkel gebeiztem Grunde verwendet. Das architektonische Gebilde in der Krönung deutet vielleicht die Formen des Schlosses Flims an. Von der reichen Wirkung der verschiedenfarbigen Hölzer giebt unsere Darstellung eine annähernde Vorstellung.

z.— *Das Schreinerbuch* von *Theodor Krauth* und *Franz Sales Meyer*, von welchem die ersten drei Lieferungen vorliegen (Verlag von E. A. Seemann in Leipzig), verfolgt zwar zunächst die rein praktischen Zwecke eines Lehrbuchs, aber die feine künstlerische Behandlung der teils als Tafeln, teils als Textillustrationen gegebenen Abbildungen, sowie die edeln, im Sinne der Renaissance erfundenen Schmuckformen, mit denen sich Krauth als Meister in seinem Fache erweist, geben dem prächtigen Werke ein Anrecht darauf, auch an dieser Stelle gewürdigt und empfohlen zu werden. (Vergl. die beigefügte Tafel.) Das Unternehmen ist auf zwei Teile (in Quartformat) berechnet, von denen der erste sich mit der *Bauschreinerei* befasst und in 6 Lieferungen mit 64 Tafeln und gegen 300 Abbildungen im Text eine so vollständige, anschauliche und geschmackvolle Anleitung geben dürfte, wie sie bisher auf dem betreffenden Gebiete noch nicht versucht, geschweige denn zu stande gebracht worden ist. Der zweite Teil, der die Möbeltischlerei behandeln und gegen 100 Tafeln umfassen soll, wird uns Gelegenheit geben, auf das schöne Unternehmen der beiden Karlsruher Kunstlehrer zurückzukommen.

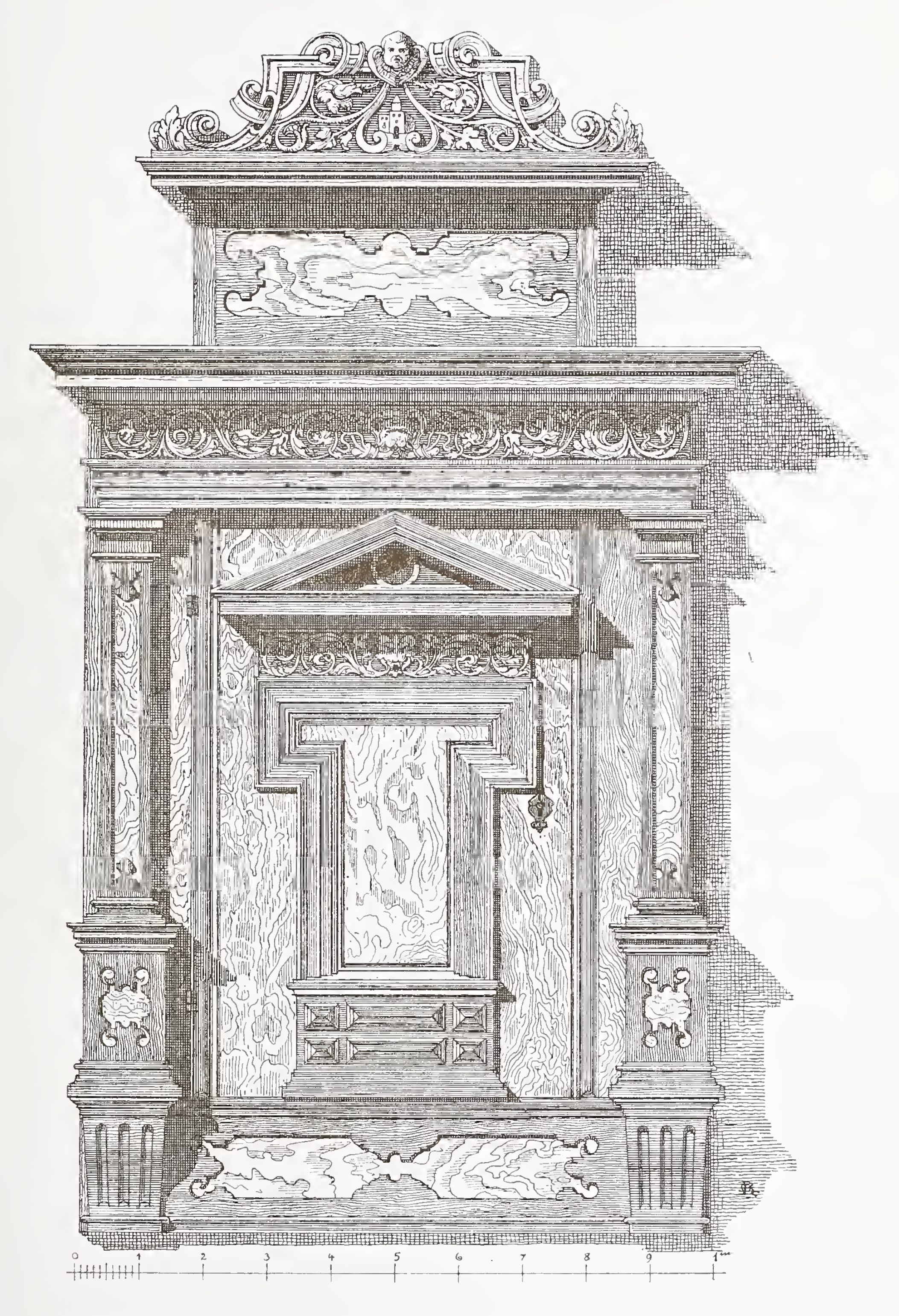
Die Standuhr, welche diesem Hefte als Tafel beigegeben wurde, ist die Festgabe des Grossherzogs und der Grossherzogin von Baden zu der im Juni stattgehabten silbernen Hochzeit des schwedischen Königspaares. Das Gehäuse ist 2 m 80 cm hoch und besteht aus amerikanischem Nussbaumholze, die Einlagen sind teils in durchbrochenem Metall, teils in Malerei auf Goldgrund ausgeführt. Eine Widmungsinschrift, Daten, Monogramme und Wappen sind darauf angebracht.



Einflügelige Hausthür mit Oberlicht.

Aus KRAUTH und MEYER, Schreinerbuch.





Wandschrank, aus dem Schweizer Zimmer im Kunstgewerbemuseum zu Leipzig.

Aufgenommen von M. Bischof.





CARL SIEBE & Co. LEIPZIG

Standuhr.

Entworfen von Direktor Götz.

Ausgeführt von Hofuhrmacher F. Pecher in Karlsruhe.



DIE DRESDNER AUSSTELLUNG ALTER ZINNARBEITEN.

Das Dresdner Kunstgewerbemuseum hat eine Ausstellung alter Zinnarbeiten veranstaltet, welche sie öffentlichem und privatem Besitze im Königreiche entlehnte. Es hat ein Anrecht darauf, das Sammeln von Zinn besonders zu pflegen, weil Sachsen in diesem Metall von alters her eine starke Produktion besass. Die heute noch im Gang befindlichen Zinngruben von Altenberg im Erzgebirge, welche seit dem 15. Jahrhundert mit wechselndem Ergebnis betrieben werden, haben weite Gebiete Deutschlands mit ihren Erzeugnissen versehen und lange Zeit sich erfolgreich gegen die englischen zu behaupten gewusst. Die von der Regierung im 18. Jahrhundert ausgegebenen Beschauordnungen, von welchen Dr. Berling in diesem Blatte berichtete, sind ein Beweis dafür, dass sich auch die Verarbeitung des Zinnes im Kurfürstentum Sachsen lange auf bedeutender Höhe erhielt.

Der Kunsthandel, der sich auch auf das Zinn erstreckte, hat freilich bewirkt, dass vieles Nichtsächsische zur Ausstellung kam. Eine reiche Sammlung von Kurfürstentellern, welche zugleich die Fortentwickelung des Ornamentes in anschaulicher Weise vorführen, weist fast durchweg Nürnberger Beschau auf. Ihr Besitzer, Dr. Demiani in Leipzig, hat dieselbe mit Sachkenntnis und in einer seltenen Vollständigkeit zusammengebracht, und auch die Schweizer-Wappenteller, Apostelteller, Paradiesteller in mustergültigen Kollektionen vorgeführt. Jedoch will ich einer bevorstehenden Veröffentlichung über dieselben nicht vorgreifen, ebensowenig wie ich die Ausführungen Julius Lessings über die Enderlein- und Briot-Schüsseln im Jahrbuche der kgl. preussischen Kunstsammlungen zu wiederholen gedenke, obgleich das fast vollständige Vorhandensein aller der von ihm gekennzeichneten Typen dazu Veranlassung böte.

Bergmannsleuchter (Kirche von Geysing.)

Ausgezeichnet ist die Dresdner Ausstellung durch die stattliche Menge älterer Erzeugnisse des Zinngusses. Zu den bemerkenswertesten unter diesen gehören einige jener grossen, fast geradrandigen Humpen, welche ihren Zweck, das Aufsetzen des Bieres auf den Tisch zum Teil durch die von ihrem Boden ausgehenden Ablasshähne bekunden. Sie sind also nicht als Trinkgefässe zu betrachten, sondern Giess-



Getriebene Schale (Dr. Demiani, Leipzig.)

kannen, wie man verwandte Gefässe auch heute noch hier und da nennt. Die älteste Kanne stammt aus dem Besitz Richard Zschille's in Grossenhain und lässt an der Gravirung deutlich die Entstehung wohl noch vor 1500 erkennen. In einer von Masswerk und Wimpergen bekrönten gotischen Arkade stehen in schlichten grossen Linien gezeichnete Heiligenfiguren um die Jungfrau geschart. Der gewaltige, 52 cm hohe Bauch ruht auf drei als sitzende Löwen gestalteten Füssen. Ein Wappenschild zeigt durch ein in Messing eingelegtes Hufeisen, dass der Humpen einer — wahrscheinlich schlesischen — Innung diente. Aus ähnlicher Gegend stammt eine etwas kleinere, formverwandte Kanne, welche gleichfalls noch in gotischen Minuskeln den von den Protestanten viel angewendeten Spruch „verbum domini manet in aeternum“ auf dem Bauch und in lateinischer Schrift doch deutscher Übersetzung auf dem vielleicht etwas jüngeren Deckel trägt. Die Jahreszahl 1549 verkündet die Entstehungszeit des dem königl. Kunstgewerbemuseum angehörenden Stückes. Die Beschaumarke zeigt einen einköpfigen nach links schauenden Adler mit offenen Fängen, das Meisterzeichen ein LEL.

Eine dritte Kanne, an deren oberem Rand eine Reihe von Innungswappen eingravirt ist, zeigt auch noch

gotisirende Formen, obgleich sie um 1550 entstanden sein dürfte. Auch sind noch in der Abteilung der zweiten Felder Anklänge an jene Umgestaltung rundleibiger gotischer Gefässe in vieleckige zu finden, wie sie eine andere in Gestalt und plastischer Verzierung unzweifelhaft gotischer Zeit angehörige kleinere Kanne aus Zschille's Besitz noch thatsächlich aufweist. Auf dem Bauche jener dritten Kanne sind kirchliche und mythologische Gestalten in festen Linien, doch bereits in der Auffassung der Renaissance eingravirt. Silber getriebenen Platten gefertigten figürlichen Darstellungen verwendet, von welchen die Kunstgewerbemuseen in Berlin und Dresden ganze Serien besitzen. Dieselben werden zusammengehalten durch Messingbänder, deren Farbe sehr gut neben dem Blaugrau des Zinnes steht. Am oberen Rande sind plastische Wappen angebracht, um den Fuss legen sich Reliefornamente. Mit den drei Kugelfüssen misst die Kanne gegen 47 cm an Höhe. Das leider nicht ganz ausgeprägte Monogramm zeigt zwischen zwei Stadtwappen ein W.



Deckelkrug (Zschille-Grossenhain). — Altarkanne (Hauschild-Dresden.) — Prunkschale (Dr. Demiani-Leipzig.)

Während diese älteren Gefässe fast nur in glattem Guss hergestellt, mässig profilirt, gravirt und an einzelnen Profilen durch mit Stanzen eingeschlagene Ornamente verziert sind, haben jene der späteren Renaissance sich sehr geschickt dem Relief zugewendet. Das städtische Museum zu Zittau besitzt eine von der dortigen Maurerinnung stammende Giesskanne, welche neben der Taufschale der Kirche zu Joachimsthal in Böhmen wohl das schönste alte und bekannte Erzeugnis darstellt. Zum Schmuck der Wandungen ist eine Anzahl jener wohl noch in

Jene Reliefs waren sichtlich nicht Alleinbesitz des Zittauer Meisters. Sie kehren wieder an einer kleinen, mit Ausguss versehenen Kanne aus dem Besitze des Architekten Hauschild in Dresden und an der konisch geformten einstigen „Armensünderkanne“ aus dem Museum des Vereins für Geschichte Leipzigs. Man wird gut thun, die Entstehungszeit der Zittauer Kanne nicht zu weit zurück zu verlegen. Denn ihre Hauptformen wiederholen sich in einem dem Dresdner Architektenverein gehörigen Kruge von 1666, dessen Her-

kunft aus der Bergstadt Annaberg durch die Beschau erweisbar ist.

Eine andere Gefässform zeigen die sächsischen Weinkannen: sie sind meist flaschenartig, mit langgezogenem Körper und einem hohen Fuss, manchmal mit langen Ausgussrohren versehen. Eine solche stammt von 1628 aus Freiberg und ist noch heute im Besitz der dortigen Hüttenknappschaft. Ohne Ausguss ist eine zweite von 1588, der Stadt Crimmitzschau gehörige. Aber auch noch das 18. Jahrhundert bildete diese Gestalt in ihrer Weise fort.

Die Grundform der Pinte zeigt eine durch Besitz und Beschau Freiberg angehörige schlanke Kanne, deren Hauptreiz das kleine Relief am Boden bildet, den Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes und die Buchstaben D. G., eine etwa aus der Mitte des 15. Jahrhunderts stammende Darstellung, welche beweist, wie lange die Modelle in den Werkstätten des Zinngiessers im Gebrauch blieben, da das Gefäss laut Inschrift 1555 entstand.

Gross ist in der Ausstellung die Zahl der Bierkrüge, welche ja erst durch das moderne Glas völlig verdrängt wurden. Die in Sachsen übliche Form war die mit lotrechten Wandungen, als Viertelkreis profilirtem Fussring, kräftigem Deckel und kugelförmigem Scharnierknopf. Eine besondere Form, jene mit scharfer, massiver Nase und entsprechendem Deckel, fand ich auf meinen Touren durchs Erzgebirge vorzugsweise im Egerlande, ohne bestimmen zu können, ob sie auch dort erzeugt wurde.

Ein Beispiel der Übertragung bekannter Schmuckweisen aus einem Schaffensgebiet ins andere bietet ein Apostelkrug aus dem 17. Jahrhundert, der der Posamentierinnung zu Dresden gehört. Die gotische Form der vielseitigen Bäuche wiederholt sich auch an diesen kleineren Gefässen, wie die der Festungskirche zu Königstein gehörige Kanne von 1628 lehrt. In späterer Zeit wurde die Form aber für all diese Kannen und Krüge eine immer feststehende und behielt dadurch bis in unser Jahrhundert eine kräftige Profilirung und wirkungsvolle Gestalt.

Ein besonderes Gebiet bilden die getriebenen Schüsseln, von welchen Dr. Demiani sehr bemerkenswerte Beispiele vorführt. Teils führen sie ornamentalen, in der Gliederung an Venezianer Emaille-Schüsseln erinnernden Schmuck, oder figürliche Darstellungen von nicht immer gleichem künstlerischen Werte. Zwei Teller, welche die Päpste Urban VII. und VIII. im Reliefbildnis darstellen, scheinen mir des letzteren Lebenszeit († 1644) nicht zu entstammen, sondern einem anderen Umstande später ihren Ursprung zu verdanken. Die mit „Sint Jooris, Brugghe“ umschriebene grosse Schüssel dürfte auch erst dem 18. Jahrhundert angehören.

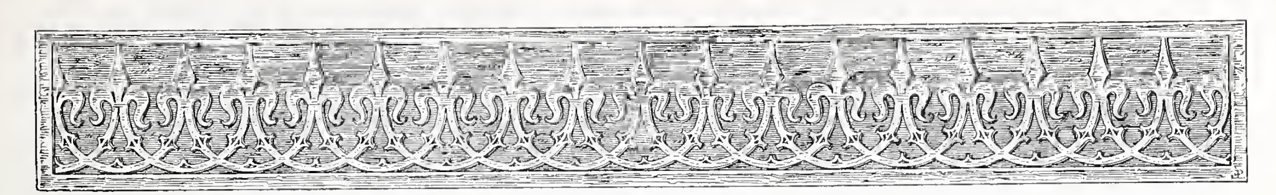
An Geräten aller Art fehlt es nicht. Es seien hier nur einige Stücke hervorgehoben: die hübsche Salzmeste mit einem Reliefporträt, prächtige Arbeit der Renaissance, jetzt Besitz des Dresdner Kunstgewerbemuseums, der schöne Teller mit dem kursächsischen Wappen aus der Sammlung von Dr. Demiani, jene Fülle von zierlichen, teilweise in gewundenen Linien sich aufbauenden Rokokogeräten, Suppenterrinen, Tellern, namentlich aber meisterhaft profilirten Taufkännchen und Altarleuchtern. Kurz eine ganze Fülle von zierlichen und dem Material wohl angepassten Einzelheiten. Eine Eigentümlichkeit des Erzgebirges sind die Bergmannsleuchter, deren grösster und merkwürdigster 1685 der Kirche des Bergstädtchens Geysing geschenkt wurde.

Eine besondere Kategorie bilden die viereckigen Flaschen mit Schraubenverschluss, welche, wie mir berichtet wird, den Namen Ludeln trugen und für weitere Transporte von Flüssigkeiten, z. B. auf die Erntefelder, benutzt wurden. Ähnlich ist ein Gefäss, welches ein reich beschlagenes Buch nachbildet und wohl als Handwärmer für Kirchgängerinnen diente.

Schliesslich wurden auch gravirte Zinnplatten als Schmuck für Särge sowohl wie für Kirche und Wohnzimmer verwendet. Eine solche Platte aus Zinnwald wurde durch einen Zinngiessergesellen der Kirche zu Geysing 1647 geschenkt, doch ist nicht er der Gravirende, sondern Christian Vogel bezeichnet sich als solcher. Diese Platten erhalten, wie mehrere Beispiele beweisen, oft eine sehr grosse Ausdehnung.

Sehr wünschenswert wäre es, wollten die verdienstvollen Veranstalter der Ausstellung, Herr Hofrat Prof. *Graff* und Herr Dr. *Berling* dieselbe benützen, um einen Grundstock für die Kenntnis der Monogramme und Beschauzeichen zu schaffen. Denn wenn auch das Zinn nie gleiche Bedeutung genossen hat als die Bronze, so trennte sich doch im 16. Jahrhundert die Bearbeitung der beiden Metalle noch nicht. Mancher „Kandelgiesser“, der am Zinn sein tägliches Brot fand, hat gewiss auch hin und wieder in edlerem Metalle sich versucht. Es könnten somit mancherlei Aufschlüsse auf dem ganzen Gebiete des Kunstgusses durch solche Vorarbeiten herbeigeführt werden.

C. Gurlitt.



Aus PAUKERT, die Zimmergotik (S. S. 36.)

MALEREIEN IM SCHLOSS ZU ENGERS.



Nach dem „Annuaire des chateaux" besitzt Frankreich heute noch etwa 40000 Schlösser, wobei allerdings wohl eine erhebliche Anzahl Bauwerke als „Schlösser" mitgezählt sind, die auf diese stolze Bezeichnung keinen eigentlichen Anspruch haben. Mit einer auch nur annähernd ähnlichen Zahl können wir in Deutschland zwar nicht ins Feld rücken, jedoch zählen auch wir noch einige Tausend. Dicht gesät sind Schlösser und Schlösschen in jenen Gegenden, wo früher die kleinen und kleinsten Fürsten sassen, so in Sachsen, Thüringen, vor allem am Rhein, wo die geistlichen Fürsten des 18. Jahrhunderts einen besonderen Baueifer entfalteten.

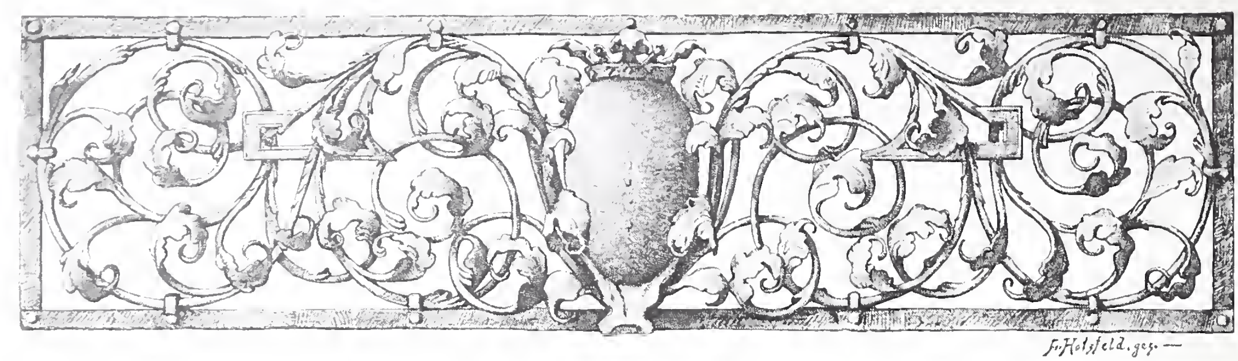
Freilich, was ist aus den meisten dieser Schlösser geworden! Die wenigsten haben noch den alten Glanz aufzuweisen und werden noch von Fürsten und hohen Herren bewohnt. Viele stehen leer und nur von Zeit zu Zeit entfaltet sich dort auf kurze Zeit Leben und Pracht. Durch Umbau und Unverstand sind andere ruinirt, und wieder andere dienen heute Bestimmungen, welche mit den Absichten der Erbauer recht wenig zu thun haben. Letztere sind meist am besten weggekommen, die Wahl für die neue Bestimmung erfolgte gewöhnlich mit Rücksicht auf die baulichen Verhältnisse, so dass nicht allzu gefährliche Umbauten nötig wurden. Auch pflegte man unter einer verständigen Regierung die Prunkräume wenigstens unberührt zu lassen.

Noch längst nicht sind alle derartigen Schlossbauten so bekannt, wie sie es wohl verdienten; es ist eines der mannigfachen Verdienste von Cornelius Gurlitt in seiner Geschichte des Barock und Rokoko die wichtigsten derselben in die Baugeschichte eingeführt und so das Studium derselben erschlossen zu haben.

Zu diesen wenig bekannten Schlossbauten gehört Schloss Engers am Rhein, jetzt kgl. preussische Kriegsschule. Es ist erbaut 1758—1762 von Kurfürst Johann Philipp von Trier als Jagdschloss mit einem Aufwand von 50,000 Gulden, weiter ausgebaut von dem Fürsten Friedrich Wilhelm von Nassau-Weilburg, der es zu einer Sommerresidenz umgestaltete. Das Schloss in den Formen des späteren Barock erbaut, macht von aussen einen schweren, massigen Eindruck. Dagegen ist das Innere überaus prachtvoll geziert. Herrn Hofphotograph A. Schmitz in Köln verdanken wir eine grössere Anzahl Aufnahmen aus dem Jnnern, namentlich der prachtvollen Stuckarbeiten an Decken und Wänden. Dieselben umziehen in rahmenartiger Weise die Wand, in den Vouten und Fensternischen grössere und kleinere Felder. In letzteren sind in Rot und Blau meisterhafte kleine Skizzen auf Gipsmarmor ausgeführt, von denen wir in den Abbildungen (nach Schmitzschen Photographien) einige wiedergeben.

Die Ausmalung des Schlosses besorgte *Januar Zick,* der auch sonst für den Kurfürsten in Koblenz mehrfach thätig gewesen ist. Sein Hauptwerk in Engers ist das Deckengemälde im Hauptsaal, 1764 gemalt: eine grosse allegorische Darstellung mit Diana, Bacchus und zahlreichem Gefolge allerlei Getier etc. unten umgeben von zwölf auf die Jahreszeiten bezüglichen kleineren Bildern. Sehr wahrscheinlich ist es, dass auch die kleineren Bilder nach Skizzen von Zick gemalt sind: ob auch erfunden, vermag ich hier nicht festzustellen.

A. P.



Gitter, gezeichnet von A. Hotzfeld.

KUNSTGEWERBESCHULEN IN DEUTSCHLAND UND FRANKREICH.

NLEUGBAR ist heute die deutsche Nation die bestgehasste in ganz Europa, ja über den Ozean hinaus. Dieser Hass, der übrigens fast niemals den einzelnen, sondern nur die Gesamtheit trifft, ist aber in seinem Ursprung weniger politischer als wirtschaftlicher Natur. Russen, Belgier und Amerikaner könnten weit eher unser politisches Übergewicht, als unsere Konkurrenz auf dem internationalen Markte verzeihen, und selbst Frankreich würde Elsass-Lothringen leichter verschmerzen, als die Thatsache, dass seine eigene Regierung deutsche Industrieprodukte durch Vermittelung belgischer Firmen bezieht. Der Franzose ist vor allem Geschäftsmann, und so nahe ihm die französische gloire am Herzen liegt, der französische Rentenkurs liegt ihm näher, und nicht wenige bemessen den Wert der ersteren nach ihrem Einfluss auf den letzteren.

In der That ist die französische Produktion auf einigen Gebieten heute noch unübertroffen. Aber man überwacht doch schon mit Ängstlichkeit die Bestrebungen der deutschen Konkurrenten, und es würden vielleicht noch energischere Anstrengungen gemacht werden, wenn nicht jeder Franzose von vornherein von dem unantastbaren Glauben erfüllt wäre an die absolute Überlegenheit seiner Nation. Es ist das eine Glaubenssache, ein Dogma, ähnlich dem von der Unverletzlichkeit der Stadt Paris. Je mehr wir aber unparteiisch und neidlos anzuerkennen vermögen, wo die überrheinischen Nachbarn wirklich einen Vorsprung haben, um so schneller werden wir dazu gelangen, auch ihr wirtschaftliches Dogma zu erschüttern, wie wir schon ihren politischen Hochmut gestraft haben.

Als ganz besonders unantastbar galt und gilt oft heute noch Frankreichs Superiorität auf dem Gebiete der Kunstindustrie, die durch zahlreiche, ausgezeichnet organisirte kunstgewerbliche Bildungsanstalten, durch die écoles nationales des arts décoratifs, de la manufacture etc. gesichert erscheint, die man den entsprechenden deutschen Anstalten weit überlegen glaubt. Wer aber Gelegenheit hatte, die Schülerarbeiten dieser Institute auf der diesjährigen Weltausstellung mit den Leistungen entsprechender deutscher Schulen in Berlin oder München zu vergleichen, der wird sich gestehen dürfen, dass man bei uns an technischer Vollendung, an pikanter Beobachtung der Farbenwirkung, wie des Formenreizes, überhaupt an geschmackvoller dekorativer Behandlung in keiner Weise hinter Paris oder Limoges zurücksteht. Deutsche Arbeiten sind oft reicher und üppiger, nicht immer ist Überladung ganz vermieden, wir könnten an vornehmer Schlichtheit der Wirkung noch manches in Paris lernen, aber solches Übermass ist eine Eigenart deutscher Schaffensfreude, die schon der deutschen Gotik, mehr noch der deutschen Hochrenaissance eigen war und als nationale Eigentümlichkeit entschuldbar ist.

Der Eifer, mit dem Regierungen und Private die Meisterwerke aller Kunstperioden aufgesucht und weitesten Kreisen zugänglich gemacht haben, hat eben gute Früchte getragen und unseren künstlerischen Geschmack in ausserordentlichem Masse verfeinert und gehoben.

Es liegt jedoch für das Kunstgewerbe in dieser Flut mustergültiger Vorlagen die schon vielbesprochene Gefahr, geistlosem Kopistentum, äusserlichem Schematismus zu verfallen. Leider muss ein-

gestanden werden, dass unsere Kunstgewerbeschulen wenig thun, dem zu steuern, dass sie mehr routinirte Zeichner und Komponisten, als selbstschaffende Künstler erziehen. Darum reisen nach wie vor die Vertreter kunstgewerblicher Branchen nach Paris wenn es gilt, die neuesten Fortschritte auf ihren speziellen Gebieten zu verfolgen, darum giebt man noch immer dort den Ton an, den unsere Zeichner daheim variiren. Offenbar besitzt man dort das Geheimnis, nicht nur nach Bedarf bald gotisch, bald barock zu ornamentiren, sondern auch auf eigenem Wege und im eigenem Stile Neues zu schaffen.

Der Keim hierzu wird aber bereits auf den erwähnten Kunstschulen gelegt. Dem flüchtigen Besucher entgehen leicht eine Reihe einfacher, anspruchsloser Arbeiten, die ihren Mittelpunkt zu finden scheinen in dem durch Prof. Rupprich-Robert (Paris) geleiteten Cours de composition d'ornement. Hier werden zunächst Naturformen behandelt, Pflanzen (auch Vögel und Insekten) in ihrem Organismus studirt, die Grundformen ihrer Erscheinung in Blatt, Blüte und Frucht durchgearbeitet, um dann in methodisch vereinfachter Form und Farbe ornamental verwendet zu werden. Ausgehend von der Füllung einfacher Polygone wird fortgeschritten bis zu grossen Tapetenmustern, Deckenfüllungen und Gefässdekorationen. Zuweilen wird die Aufgabe so gestellt, diese Naturformen in einem der bekannten Stile zu entwickeln. Es finden sich aber auch zahlreiche Entwürfe, die, ohne einem bestimmten Stile anzugehören, doch durchaus streng stilisirt, d. h. auf ihre gesetzmässige Grundform reducirt sind und damit einen eigenen, neuen, modernen Stil repräsentiren.

Diese Versuche sind nicht etwa nur akademischer Natur. Man findet in Paris in vielen neueren Etablissements, Cafés u. s. w. Dekorationen dieses Genres, noch vereinzelt, aber jedenfalls ebenso die Zukunftsornamentik einleitend, wie die französischen Versuche auf dem Gebiete der Eisenkonstruktion die Zukunftsarchitektur bestimmen werden. Während man sich bei uns in immer neuen Stilübungen ergötzt, zwischen Ägyptisch und Rokoko pendelt, schafft Frankreich beharrlich und systematisch an einem neuen Stil, der die durch Material und Zwecke bestimmte einfache Grundform der Bauten und Geräte mit einem massvollen Naturornament bekleidet, und der eines Tages, wenn er aus dem jetzigen Stadium des Versuches herausgetreten ist, als ein fertiges Ganzes zu uns kommen wird. Die Bestrebungen von Rupprich-Robert sind ein Glied in der Kette dieser Versuche, und ein sehr beachtenswertes.

Unsere Pflicht wäre, gleichartige Kurse auf unseren Anstalten zu errichten, den Franzosen den gewonnenen Vorsprung abzujagen, die Bewegung in unserem Sinne, nach unserem Geschmacke und Volkscharakter in spezifisch nationale Bahnen zu leiten. Die Wichtigkeit der Naturform in der Ornamentik ist ja bei uns vielfach erkannt, auch in Ornamentwerken ausgebeutet. Aber man verwendet sie bei uns zumeist in dekorativ-malerischem Sinne. Ihre Einführung in den Kompositionsunterricht, die Bemühung, sie unabhängig von der Überlieferung zu stilisiren, bleibt doch vereinzelt. Hier ist zu ändern.

Wie die Dinge jetzt stehen, erziehen wir eine Menge junger Leute, die geschmackvolle Muster nach hergebrachtem Schema liefern, und damit für die Veredelung der in Deutschland vorwiegend produzirten Massenware Erfreuliches leisten. Wer aber etwas Neues, Originelles, wer wirklich eigenartige Muster sucht, der wird nach wie vor sich nach Paris wenden, dessen Herrschaft auf dem Weltmarkt dadurch stetig gefestigt wird. In den Kunstschulen muss der Hebel zur Beseitigung dieses Missstandes angesetzt werden, nach dem von Rupprich-Robert ausgebildeten Verfahren auch die Phantasie unserer Kunstgewerbeschüler von der Fessel der „Mustervorlagen" befreit, zu eigenem Schaffen angeleitet werden, dann erst werden wir auch hier völlig unabhängig sein.

Max Schmidt.



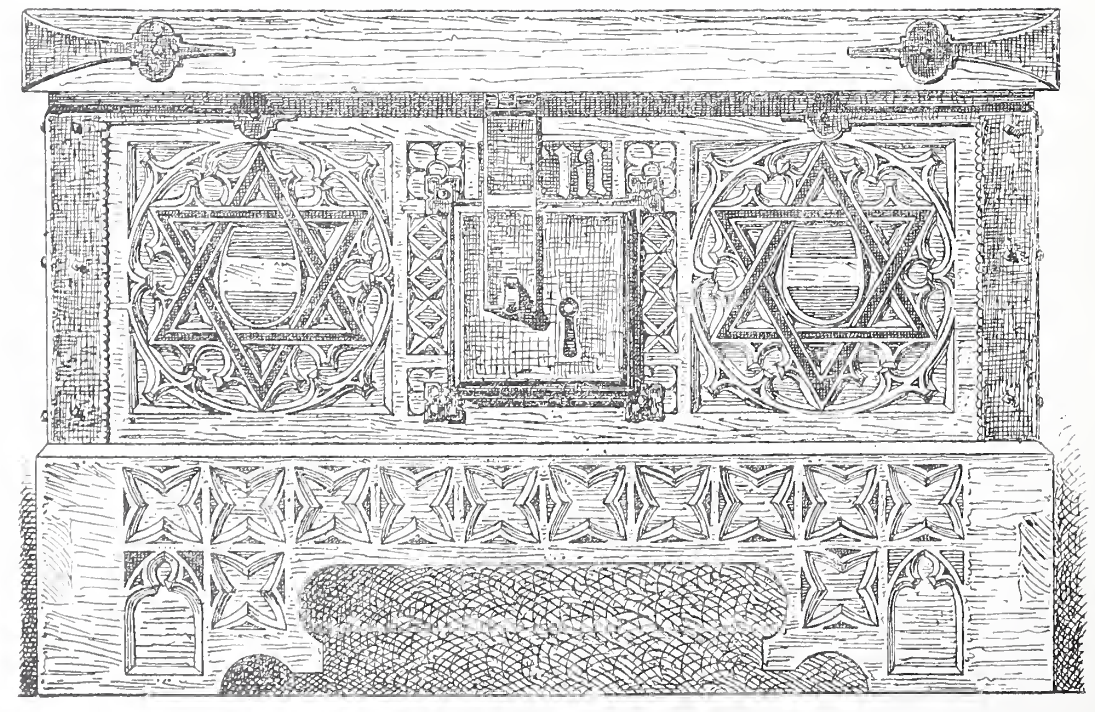


BÜCHERSCHAU.

Die Zimmergotik in Deutsch-Tirol, herausgegeben von *Franz Paukert.* I. Südtirol. 32 Tafeln mit Erläuterungen. Leipzig, Seemann. 12 M.

Im vierten Jahrgange des Kunstgewerbeblattes hat E. v. Berlepsch auf die in Tirol noch an vielen Orten anzutreffenden gotischen Wandverkleidungen aufmerksam gemacht und eine Anzahl solcher Vertäfelungen veröffentlicht. Den Spuren dieser gotischen Schnitzarbeiten ist nun *Franz Paukert* nachgegangen und hat das Beste und Interessanteste, was er zunächst in Südtirol ausgekundschaftet, in 32 Tafeln in Folio veröffentlicht. Das Werk beschränkt sich indes nicht bloss auf Vertäfelungen, es bringt auch Decken, Thüren, Wandschränke, Beschläge, Wandmalereien, kurz alles, was sich auf die Ausstattung von Innenräumen bezieht.

Die in streng architektonischer Darstellung mit sicherer Hand gezeichneten Tafeln sind nicht allein von kunstgeschichtlichem Standpunkt aus mit Dank zu begrüssen, sondern sie haben in erster Reihe als Vorbilder für die Praxis eine nicht zu unterschätzende Bedeutung. Der „Gotiker", der einen Innenraum ausgestalten wollte, war bisher in ziemlicher Verlegenheit um gute Muster und meist angewiesen auf moderne „gotische" Entwürfe, da Publikationen mustergültiger alter Arbeiten — Kirchenausstattungen ausgenommen — fast gänzlich fehlen. Hier findet er dergleichen in Hülle und Fülle. Namentlich reich ist die Ausbeute an Flachmustern mit ausgegründeten Ornamenten. Indes fehlt es auch nicht an einfach behandelten bemalten und unbemalten Täfelungen. Die diese Zeilen begleitende Tafel mag als weitere Empfehlung des Werkes dienen, von dem der zweite Teil hoffentlich bald erscheinen wird.



(Holzkassette aus St. Pauls in Überetsch.



Zinnerne Schänkkanne der Maurerinnung zu Zittau.
Städtisches Museum zu Zittau.







Zinnerne Prunkschale.

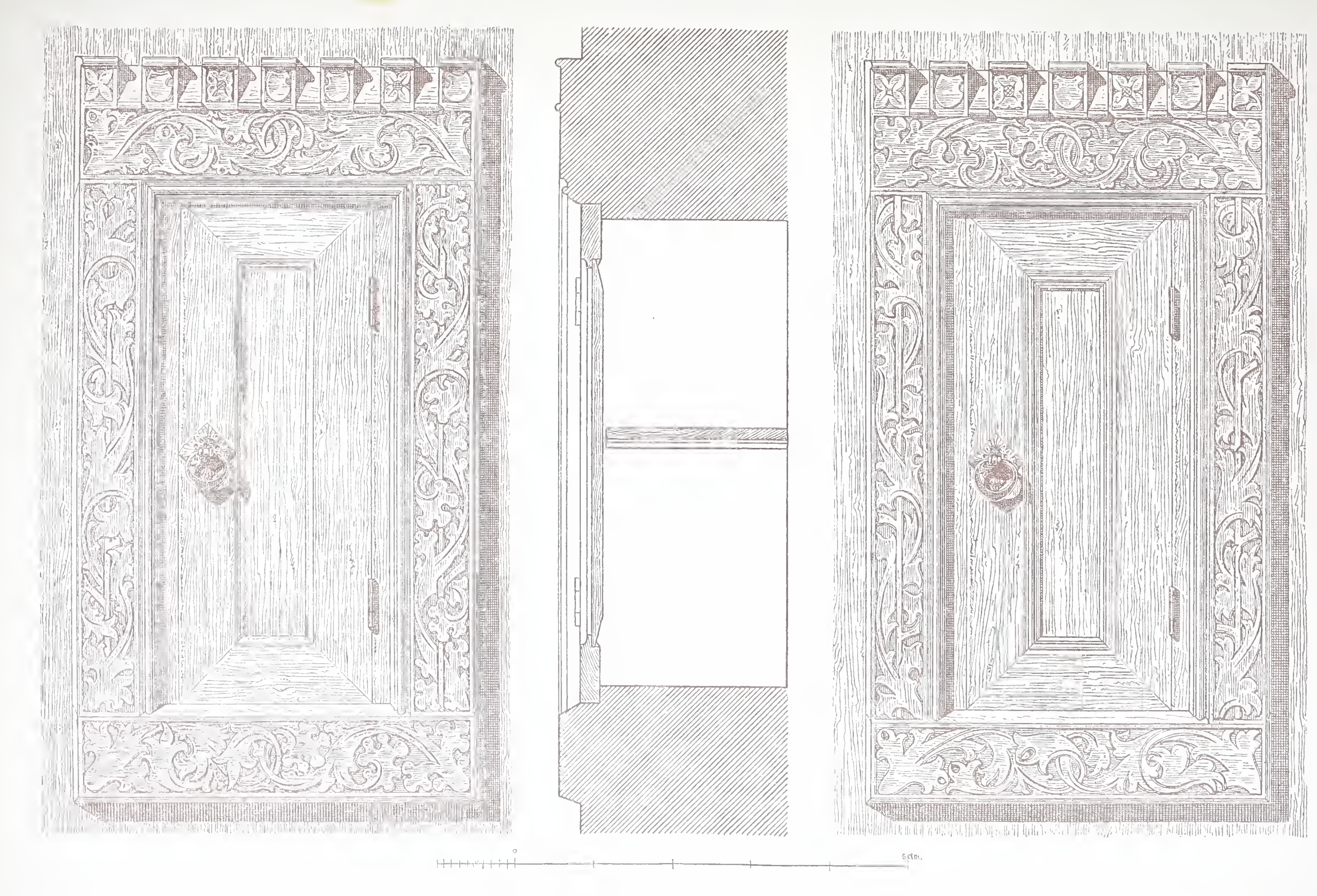
Im Besitze von Herrn Dr. DEMIANI in Leipzig.



Malereien aus dem Schlosse zu Engers.







Wandkästchen aus dem Schlosse Campan.

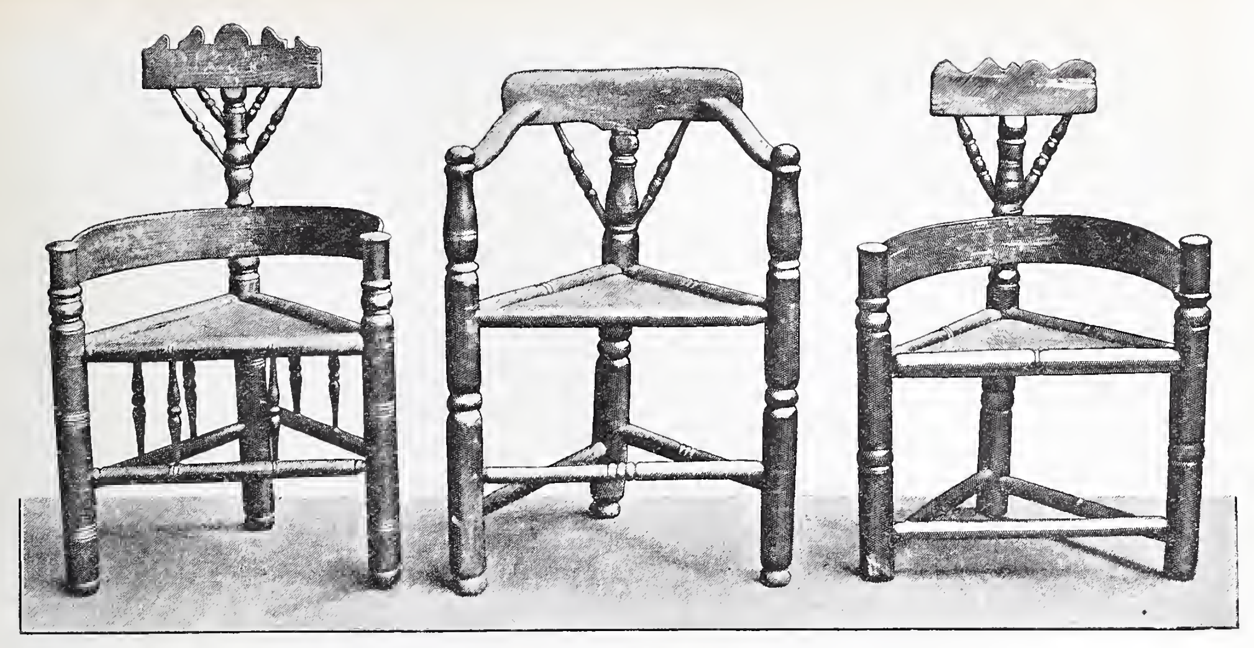
Aus dem Werke: Die Zimmergotik in Deutsch-Tirol von FRANZ PAUKERT.





Venezianisches Stoffmuster (Sammtbrokat.) Ende des 15. Jahrh.

Kunstgewerbemuseum in Köln.



Heimbacher Stühle im Museum zu Krefeld.

HEIMBACHER STÜHLE.

MIT ABBILDUNGEN.



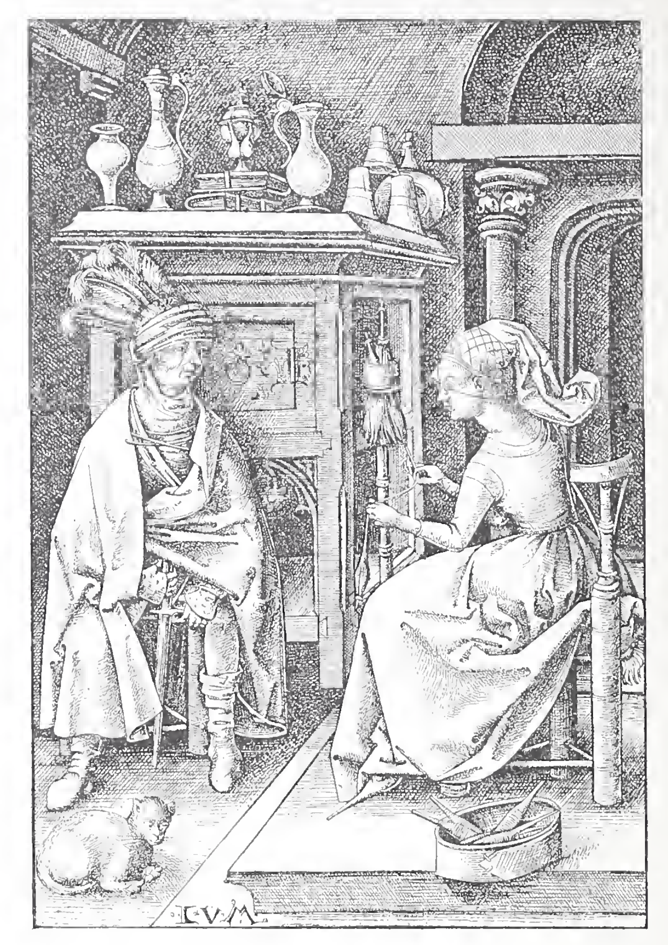
DAS Museum zu Krefeld, welches sich dank dem opferfreudigen Sinn einiger patriotischer Männer schnell und erfreulich entwickelt, enthält drei Stühle, welche mir der Veröffentlichung wohl wert erschienen. Die vorstehenden Abbildungen machen eine Beschreibung überflüssig; nur sei bemerkt, dass der erste Stuhl neben den in die Lehne eingeschnittenen Buchstaben A G K die Jahreszahl 1796, der zweite die Inschrift ANNO 1735 D. P zeigt. Der dritte hat keine Innschrift.

Es ist ohne weiteres klar, dass die Form dieser Stühle älter ist als die vorliegenden Exemplare: der einfache konstruktive Aufbau deutet auf eine frühe Entstehungszeit der Form und weist auf einen Entstehungsort, wo sich die alten Formen unbeeinflusst von der Formensprache späterer Jahrhunderte fast rein erhalten haben.

Für die Entstehungszeit und die lange unberührte Erhaltung der Formen spricht das nicht seltene Vorkommen der Stühle auf holländischen Gemälden des 17. Jahrhunderts; dort erscheinen sie sowohl mit der dreieckigen Lehne als dem durch Streben gestützten Rückenbrett, genau so wie uns die erhaltenen Originale entgegentreten. Auch aus dem 16. Jahrhundert ist mir wenigstens ein Beispiel vorgekommen: auf einem Bild der kölnischen Schule in Privatbesitz in Aachen, wo die Streben noch gotisch sind. Als frühestes Beispiel dürfte wohl der bekannte Stich des Israel van Meckenen „Der Besuch" (vergl. S. 38) anzusehen sein, wo zwei derartige Stühle vorkommen, auch in charakteristischer Art die Benutzung deutlich wird. Es ist offenbar gotische Konstruktion, welche uns in diesen Sitzmöbeln erhalten ist, nur dass das Beiwerk allmählich die ornamentalen Formen verloren hat.

Die bildlichen Darstellungen sowohl als die erhaltenen Exemplare, welche in Krefelder Häusern gefunden sind, deuten auf den Niederrhein als Entstehungsort der Stühle. In Krefeld werden sie als „Heimbacher Stühle" bezeichnet, ohne dass die Herkunft aus dem Ort Heimbach (Kreis Schleiden, in der Eifel) mit absoluter Bestimmtheit nachzuweisen wäre. In dem genannten Ort wird seit alten Zeiten eine ausgedehnte Holzindustrie als Hausindustrie betrieben, welche neuerdings durch die Fürsorge des Düsseldorfer Centralgewerbevereins einen neuen Aufschwung

genommen hat. Noch im ersten Drittel unseres Jahrhunderts erschienen, wie mir in Krefeld mitgeteilt wurde, zur Kirmesszeit grosse Leiterwagen in den rheinischen Städten, beladen mit Holzwaren aller Art: Stühlen, Dosen, Quirlen etc., Erzeugnisse jener Heimbacher Holzarbeiter. Obwohl mein Gewährsmann sich gerade des Vorkommens unserer Stuhlformen nicht erinnert, so ist doch nicht unwahrscheinlich, dass diese Stühle aus Heimbach stammen und dass sich in der Bezeichnung eine alte Tradition erhalten hat. Die Entstehung in dem auch heute noch abseits der grossen Landstrasse gelegenen Eifelflecken würde auch die fast reine Erhaltung der mittelalterlichen Formen leicht erklären: Jahrhunderte lang arbeitete man nach den alten Mustern und vertrieb die Erzeugnisse durch Hausierhandel in den umliegenden Ländern, so dass wir ihnen auf Bildern aus den verschiedensten Zeiten begegnen.

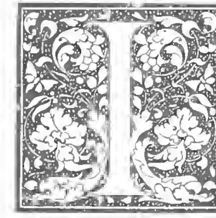


Und wie gerade die einfachen mittelalterlichen Möbel für uns heute besonders lehrreich sind, so dürften auch die erhaltenen Heimbacher Stühle brauchbare Vorbilder für Hausindustrie, Handfertigkeitsschulen und Werkstätten liefern: mit etwas verfeinerten Formen und sparsamer Bemalung würden diese Stühle auch jedem bürgerlichen Haus zu Nutz und Zierde gereichen.

A. P.

GRABSTEINE AUF FRIEDHÖFEN.

MIT EINER TAFEL.

M Kunstgewerbeblatt, 5. Jahrg., S. 29, war ein berechtigter Klageruf ausgestossen über die Unzulänglichkeit, in welcher sich der für die Toten arbeitende Zweig der Bildhauerkunst in Norddeutschland bewegt, und auf Seite 160 desselben Blattes sucht Einsender „dem Unvermögen, der Rohheit“, die sich auf unseren Friedhöfen breit macht, dadurch abzuhelfen, dass dem Steinmetzgewerbe gute und billige Vorbilder empfohlen werden.

Zugegeben, dass auch für den Zweig der Friedhofskunst gute Vorbilder von grösstem Nutzen sind, so würde doch ein kritischer Gang über unsere Friedhöfe den Beweis beibringen, dass die erwähnten Geschmacklosigkeiten nicht nur, ja in den wenigsten Fällen, von den „Meistern kleiner Städte“ herrühren, sondern dass sie um so grösser werden, je grösser die Städte sind. Auseinanderzusetzen, woher das rührt, soll hier versucht werden.

Die Mode hat auch hier eine Rolle gespielt und spielt sie weiter. Das gusseiserne Kreuz findet seit 25 Jahren keine Nachahmung mehr, das Marmorkreuz ist an seine Stelle getreten. An Stelle der gleichseitigen Sandsteinpyramide oder des Obelisken ist der flache, aber schräg anlaufende Stein in polirtem Granit oder Syenit mit tief und breit eingehauener, glänzend vergoldeter Inschrift oder ein stelenartiges Gebilde getreten, oder auch der Stumpf einer abgebrochenen Säule in edlem und deshalb teurerem Material hingestellt, das einem durch seine glänzende Politur schon von weitem auffällt. Wer

will behaupten, dass dieses Material nicht schön, nicht teuer sei?

Die Friedhofskunst, wie sie heute liegt, ist zu einer Massenproduktion herabgesunken, die das Individuelle notwendig erdrücken muss. Fabriken haben sich darauf aufgebaut, Marmor-, Granit- und Syenitindustrie, Säge-, Schleif- und Polirwerke mit Dampfbetrieb, Kaufleute haben sich ihrer bemächtigt und einen schwunghaften Handelsbetrieb daraus geschaffen; sie senden Reisende darauf aus, überschwemmen mit ihren illustrirten Preislisten, mit ihren fertigen Marmorwaren, Grabkreuzen und Denkmälern, die Steinmetzgeschäfte, welche sich in der Stadt oder nahe dem Friedhofe angesiedelt haben, um die stets sich gleichbleibenden sogenannten Monumente im Trauerhause anzubieten, ehe die Leiche kalt geworden, und verkaufen, womöglich in der Stunde, wo sie begraben wurde. So wird die Einförmigkeit und Öde auf dem geweihten Boden hervorgerufen, die der schönste Blumenschmuck und die geschmackvollsten schmiedeeisernen Gitter nicht bannen können.

Demnach scheint nun, dass es weder bei dem Steinmetzmeister noch bei dem Bildhauer der kleinen Stadt liegt, hier Wandel zu schaffen, denn beide sind in der Regel mit den besseren Vorlagen versehen. Der Schaden hängt vielmehr an dem Verkaufsladen, der den Trauernden die Erzeugnisse der Dampfgrabsteinfabriken anbietet, die er in Kommission genommen, und bis Fabrikant und Ladeninhaber überzeugt werden, dass gute Vorlagen, bessere Modelle an diesen Platz gehören, wird noch manches belehrende Wort geschrieben und gesprochen werden müssen. Unser kunstliebendes Publikum muss aber auch überzeugt werden, dass ein religiöses Bildwerk, in Sandstein ausgeführt, nicht teuerer ist als diese ewigen polirten Syenitobelisken.

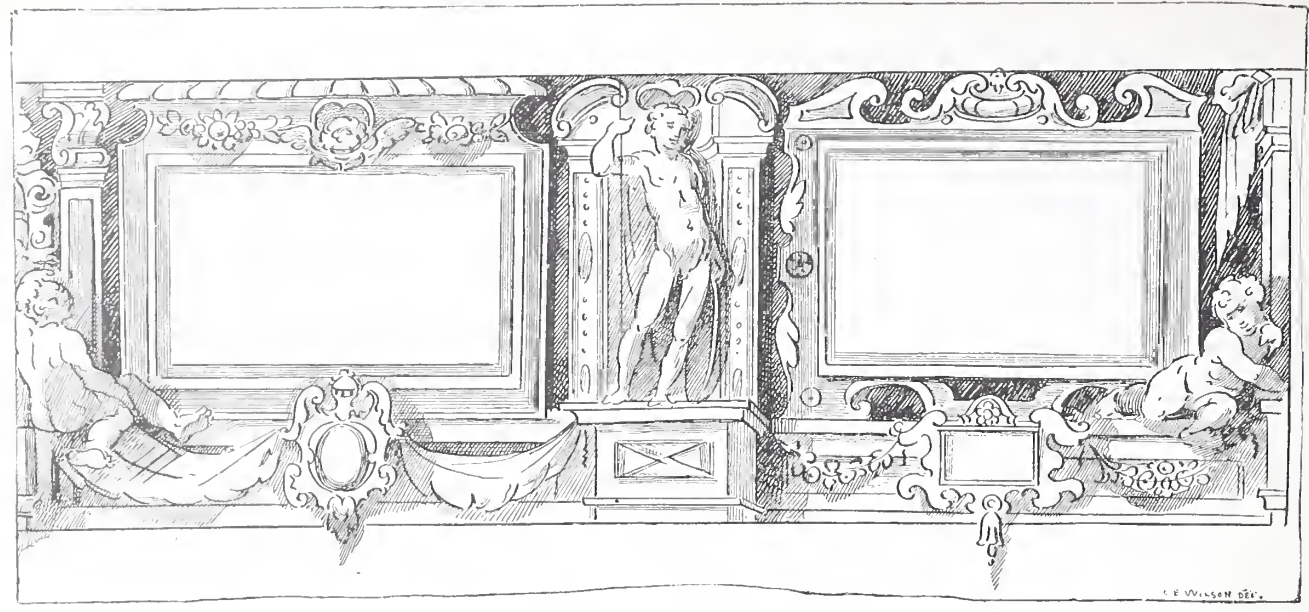
Und wie ist es nun mit den Grabfiguren bestellt? Hier und da ein Original in Marmor oder Erz oder auch in Sandstein, von Künstlerhand geschaffen; sinnige, schöne Bildwerke, in Statuen oder Reliefs; aber, wie gesagt, nur hier und da vereinzelt! Meistens indessen begegnen wir auch hier der Massenproduktion der Thonwarenfabriken. Immer dieselbe „traurige“ Figur auf ein und demselben Friedhofe, aus ein und derselben Fabrik, die uns auch im Annonceteile illustrirter Zeitungen bis zum Überfluss entgegentritt und im Laden in der Nähe des Friedhofs zu kaufen ist.

So ist es selbstverständlich, dass unsere Friedhöfe an einer Öde leiden, der von einigen wenigen Künstlern, leider vergeblich, entgegengearbeitet wurde, und es bleibt zu bedauern, dass künstlerische Grabdenkmäler nur vereinzelt unsere protestantischen, norddeutschen Friedhöfe schmücken. Endlich können es die Kosten eines Bildwerkes auch nicht allein sein, die der Aufstellung eines solchen hindernd im Wege stehen, da aller Orten, wie in Köln, Hamburg, Bremen, Hildesheim u. a. O. der Gegenbeweis vorliegt, und zwar in höchst kostbaren, teuren Bauwerken, Tempeln und Säulenhallen, die in polirtem Granit ausgeführt, jenen den Rang streitig machen.

Somit liegt es wohl nicht nur am Können des Künstlers und Handwerkers, wenn die Pflege des Gräberschmuckes noch nicht auf der Höhe steht, wie die Herren Verfasser der oben erwähnten Aufsätze in dieser Zeitschrift es wünschen, sondern es liegt gewiss weit mehr an dem noch lange nicht genug geläuterten Geschmack des Publikums, dem wir auf diesem Gebiete unsere ganze Sorgfalt widmen müssen. Gelegenheit dazu geben Gewerbe-, Kunstgewerbe-, Industrie- und Kunstvereine; auch in kaufmännische und andere Fachvereine wäre das Thema hineinzutragen, und es findet sich gewiss überall ein Berufener, der dieses Kapitel der Friedhofskunst besprechen und seinen Vortrag durch Abbildungen noch besser erläutern kann. Auch auf die reiche Sammlung antiker Grabsteine im Berliner Museum kann hingewiesen werden; um so mehr, als diese in den meisten Fällen mit kleinen, anmutigen Reliefs, häuslichen Scenen geziert sind. Auch die Anschaffung von Gipsabgüssen solcher Grabstelen für unsere Provinzialmuseen ist zur Hebung des Geschmacks nach dieser Richtung hin zu empfehlen, wie auch Gewerbe- und Handwerkerschulen in ihren Vorbilder- und Mustersammlungen die besten Grabdenkmäler vergangener und der heutigen Zeit zu jedermanns Ansicht ausstellen sollten. Zur Erreichung dieses Zieles aber können ohne Zweifel noch andere Wege eingeschlagen werden.

Hildesheim.

FR. KÜSTHARDT.



Fries, Entwurf. (Aus Molinier, Venise.)

BÜCHERSCHAU.

Emile Molinier, Venise, ses arts décoratifs, ses musées et ses collections. Paris, Librairie de l'Art 1889. 4. 300 S.

Das Werk scheint seine Entstehung einigen Aufsätzen zu danken, welche der Verfasser vor einigen Jahren in der Zeitschrift L'Art über das Museo Correr zu Venedig und über einzelne Zweige der venezianischen Kleinkunst veröffentlicht hat. Diese Studien hat er erweitert, auf alle Teile des Kunstgewerbes ausgedehnt und durch eine Einleitung über die Stadt und ihre Künstler vervollständigt. Daher der etwas lockere Zusammenhang des Buches; daher wohl auch der Umstand, dass die grosse Fülle der 200 Abbildungen, oft blattgross, zum Teil Radirungen, nicht immer streng den Text begleitet.

Es ist nicht leicht, die Geschichte der Kleinkunst von Venedig auch nur in einzelnen Bildern zu schreiben. Venedig ist mehr als die Städte des Festlandes Fabrik- und Exportstadt gewesen; die Persönlichkeiten der Künstler traten hier thatsächlich und vollends in der Überlieferung zurück. Um so schwieriger war es, für das Mittelalter die Abrechnung mit den zahlreichen byzantinischen Arbeitern und Kunstwerken zu machen, oder in der Renaissance die einheimischen Werkstätten von den vielen Einwanderern aus Oberitalien zu sondern. Es gehört die Erfahrung, der Fleiss und die besonnene Methode des Verfassers dazu, um in allen diesen Fragen nicht zu wenig und nicht zu viel zu behaupten.

In dem ersten Hauptabschnitt über die Bronze streift die Erzählung häufig die grosse Plastik, da ja dieselben Meister Denkmäler und Büsten und jene zahllosen Musterplättchen und Geräte schaffen. Eingehend gewürdigt wird Riccio's prächtige Büste des Andrea Loredano (im Museo Correr), ferner Sansovino's und Vittoria's Werke. In das Bereich der venezianischen Kunst gehört dem Verf. zufolge auch jener fruchtbare Erfinder von Plaketten, der sich selbst Moderno nennt, und den der Verf. mit dem Vittore Gambello, genannt Camelio, hat identifiziren wollen. Für die Geschichte der venezianischen Goldschmiedekunst, das zweite Kapitel, bietet der Schatz von S. Marco reiche Ausbeute; lange herrschen die orientalischen Arbeiten, erst im 13. Jahrhundert organisirt sich eine heimische Goldschmiedezunft, deren eigentümliche Fertigkeit bald das Filigran bildet. Im 15. Jahrhundert hebt sich die Familie da Sesto aus der grossen Zahl der Zunftgenossen heraus, noch lange aber ist der Einfluss deutscher Meister und ihrer gotischen Werke erkennbar. Die Kunst der Renaissance zeigt sich dagegen in reinster Form in den beiden silbernen Einbanddecken des Breviarium Grimani, welche der Bildhauer Alessandro Vittoria um 1526 entwarf: zwei grosse Abbildungen gaben hier die graziösen Platten vortrefflich wieder.

Das wertvollste Kapitel behandelt die Kunsttöpferei von Venedig. Wenn auch die venezianischen Majolika-Werkstätten wenige Meister oder Meisterwerke ersten Ranges geschaffen haben, so sind doch mehrere Dekorationsweisen für die Stadt charakteristisch. Blumen und Ranken, oft nach orientalischer Art, blau auf weissem Grunde, durchbrochene Ränder,

Reliefmuster, dunkelblaue und später tiefbraune Ware lassen sich mit Sicherheit auf Venedig zurückführen. Niemand beherrscht heute diese Fragen besser als eben der Verfasser, aus dessen vielseitigen Studien die dunkle Geschichte der Majolika noch die besten Aufklärungen erhoffen darf. Er kennt nicht nur die Sammlungen von Paris, London, Italien, sondern weist gerade in deutschen Museen mehrere Arbeiten des Domenego da Venczia nach. Weniger scheint der Versuch gelungen, auch die bekannten



Leuchter. (Aus Molinier, Venise.)

orientalisirenden blauweissen Geschirre, die sich im 16. Jahrhundert in Süddeutschland mit süddeutschen Wappen finden, für Venedig zu gewinnen. Diese Ware findet sich eben nur in Deutschland, und nicht allein mit deutschen Wappen, sondern auch mit entschieden deutschen Darstellungen und Ornamenten, wie z. B. ein Teller mit Frauenfigur in süddeutscher Tracht vom Jahre 1531 im Germanischen Museum. Auch lehren einzelne noch erhaltene deutsche Kacheln mit derselben blauweissen Verzierung und vor allem jene zahllosen Gefässe, welche auf Gemälden aller deutschen Schulen im 15. und 16. Jahrhundert erscheinen, dass hier eine heimische Kunst vorliegt. Ganz in die Irre geht der Verfasser vollends mit der Hypothese, dass der Nürnberger Johann Neudörfer selber diese Kunst geübt und (natürlich in Venedig) erlernt habe. Im Museum zu Kassel findet sich auf zwei Schüsseln die Inschrift: „Spartam quam nactus es hanc orna Johann Neudorffer rechenmeister“. Mit kühner Auslegung liest der Verfasser heraus: J. Neudorffer hat diese Schüssel verziert. Allein „Spartam nactus es hanc orna“ ist die lateinische Uebersetzung eines ursprünglich griechischen Sprichworts (σπάρτη = Richtschnur, auch das mit einer Schnur abgemessene Land, das Los). Der Wahlspruch Neudörffers bedeutet also eine Mahnung zur Genügsamkeit und geht wahrscheinlich auf Cicero zurück. Man sollte das grammatikalische Verständnis jener Zeit nicht gar zu weit unterschätzen. Auf der Höhe seiner Forschungen zeigt sich dagegen der Verfasser, wenn er versucht, das unvergleichliche Geschirr des Museo Correr, von dem hier die Zeichnungen Wilsons einen guten Begriff geben, mit dem Service der Isabella von Este zusammen dem Nicolò da Urbino, vermutlich einem Casteldurantiner, zuzuweisen.

In einem ferneren Abschnitte wird die Geschichte der Glasindustrie auf Grund der Lokalforschungen von Lazzari und Urbani de Gheltof übersichtlich und mit gesunder Kritik dargestellt. Die Anfänge scheinen an die Herstellung des Mosaikglases anzuknüpfen; Epoche macht das Jahr 1291, als die sämtlichen Glashütten aus der Stadt auf die Inseln verlegt wurden; dann werden nach der Reihe Perlen, Gefässe, Fenster, Spiegel fabrizirt. Die Höhe bezeichnet das 15. Jahrhundert mit seinen emaillirten Malereien; die Künsteleien der Folgezeit, das Fadenglas u. a. werden hiergegen mit Recht als Verfall gekennzeichnet. Von den Schmelztechniken finden in Venedig im 15. Jahrhundert das zierliche, gemalte Email und jenes bekannte, mit Goldblättchen verzierte Kupferemail eigentümliche Ausbildung.

So folgen in knapperer Darstellung das Holz und Elfenbein, das Leder, die Gewebe und Handarbeiten, sowie die Miniaturen, für deren Geschichte die Sammlung des Museo Correr noch reiche Ausbeute verheisst. Im ganzen liegt hier ein Buch vor, das auf der Höhe der Forschung steht, sich leicht liest und daneben für jeden Besitzer schon durch das reiche, bunte Material der Abbildungen Wert gewinnt.

P. J.



RUDOLPH MAYERS MODELLE FÜR CISELEURE.

MIT EINER TAFEL.

F. L. Der Notiz, welche wir unlängst (s. Bd. V, 1. d. Bl.) über die plastischen Vorlagen des Prof. Klouçek brachten, freuen wir uns heute schon die Ankündigung eines ähnlichen Unternehmens folgen lassen zu können, welches ebenfalls einen bewährten Meister der Kleinplastik zum Autor hat. Herr Prof. *Rud. Mayer*, der nicht nur als langjähriger Leiter der Ciselirfachklasse der königlichen Kunstgewerbeschule zu Stuttgart eine Reihe tüchtiger Künstler aus seiner Schule hervorgehen sah, sondern auch selbst durch die Werke, mit welchen er auf den meisten Ausstellungen des letzten Jahrzehnts vertreten war, seinen Namen unter die ersten lebenden Vertreter der Ciselirkunst und Kleinplastik eingereiht hat und der seit einigen Jahren seine Thätigkeit mit gleichem Erfolg nach beiden Richtungen nach Karlsruhe verlegt hat, tritt soeben mit einer Folge von zehn Metallreliefs an die Öffentlichkeit, welche bestimmt sind, als Vorlagen für den Unterricht im Ciseliren und wohl auch im Wachsmodelliren für den Metallguss Verwendung zu finden. Wir mussten schon bei der eingangs erwähnten Sammlung auf den Mangel hinweisen, der sich in den Lehrmitteln gerade dieses Unterrichtszweiges fühlbar macht und meist die Lehrer nötigt, plastische Vorlagen, die für ganz anderes Material und in anderm Masstab erfunden waren, diesem Unterricht zu Grunde zu legen. Um so freudiger begrüssen wir dies neue Unternehmen, welches von einer Seite ausgeht, die mit den Bedürfnissen dieses Lehrzweiges aufs engste vertraut ist. Die uns vorgelegten Originale sind über Wachsmodellen in Bronze gegossen und mit eingehender Sorgfalt durchciselirt; die Vervielfältigung in Galvanoplastik giebt dieselben vollständig faksimile wieder. Jene Eigenschaften, welche wir bei allen Werken Rudolf Mayers zu bewundern Gelegenheit hatten — eine überaus geschmackvolle Behandlung der Form und des Reliefs und eine fast bis an die Grenze des Möglichen gehende Detaillirung in der Oberflächebehandlung — finden wir auch in diesen Vorlagen wieder. Und wenn wir, um unserer Darstellung nicht ganz die Schattentöne fehlen zu lassen, von einem Mangel derselben sprechen sollen, so finden wir ihn vielleicht in dieser etwas weit getriebenen Detaillirung. Jedenfalls legt dieselbe dem Lehrer, welcher diese Vorlagen benutzt, die Pflicht nahe, darüber zu wachen, dass der Schüler über den unendlich zierlichen Einzelheiten nicht den Blick für die Hauptsachen verliert.

In der Auswahl der Ornamente hat Herr Prof. Mayer dafür gesorgt, dass die Schüler mit den Hauptstilformen, deren Kenntnis unsere Zeit von dem Metallarbeiter fordert, sich vertraut machen kann. Die erste Tafel enthält neben einander Akanthusblätter in italienischer, deutscher und vlämischer Stilform, die zweite die drei entsprechenden Rankenmotive. Die dritte Tafel zeigt, wie die Renaissance, das Barock und der Klassicismus die Akanthusranke behandelt hat, während die vierte drei Ornamente in reinen Rokokoformen enthält. Die drei folgenden Tafeln bringen ornamentale Flächenfüllungen nach Holbein, Dürer und Hans Mielich, die achte eine figürliche Komposition in Rokokorahmen, während die beiden letzten Tafeln eine naturalistische Pflanzenstudie und ein Jagdstück enthalten. Man sieht schon aus dieser Aufzählung, dass die Mannigfaltigkeit der Motive auf die verschiedensten Bedürfnisse Rücksicht nimmt. Und so zweifeln wir denn auch nicht, dass die oben gerühmten Vorzüge dieser neuen Vorbildersammlung, deren Gesamtpreis in galvanischer Ablagerung 130 M. beträgt, unter den Lehrern und Schülern der deutschen Ciselirwerkstätten bald zahlreiche Freunde werben werden.

Die beigegebenen Abbildungen zeigen die Modelle in natürlicher Grösse.

KLEINE MITTEILUNGEN.

Berlin. — Das königl. Kunstgewerbemuseum bringt, wie wir bereits berichtet, in diesem Winter zum ersten Male seine ganze Stoffsammlung zur Ausstellung. Diese einzigartig dastehende Sammlung umfasst an Webereien 6073, Stickereien 2883, Spitzen, Fransen, Passementerien 1690, Teppiche 220, Kleidungsstücke 233 — im ganzen 11055 Nummern, wobei die in Bücher eingeklebten Kattunmuster und Ähnliches, die oft Hunderte von Mustern zählen, nur als *eine* Nummer gerechnet sind. Eine solche Sammlung dauernd auszustellen ist unmöglich: es würde dazu ein eigenes Gebäude erforderlich sein, übrigens erfordert die Erhaltung der in den Farben sehr vergänglichen Objekte eine sorgfältige Konservirung in dunklen Schränken. So wird denn auch die Ausstellung nur serienweise geschehen können und müssen. Aus Anlass derselben ist ein besonderer „Führer durch die Ausstellung der Stoffsammlung, Gewebe und Stickereien" erschienen (Berlin, W. Spemann, 30 Pf.), welcher zunächst einen kurzen Überblick über die Sammlung, ihren Bestand, Geschichte, Aufstellung etc. giebt. Daran schliesst sich eine „Geschichtliche Übersicht", welche in kurzer knapper Form — worin ja der Direktor des Museums ein Meister ist — die wichtigsten Angaben aus dem so wenig bekannten Gebiete der Geschichte der Weberei enthält. Gerade die Berliner Sammlung, deren unvergleichliche Vollständigkeit an frühmittelalterlichen Stoffen sie besonders dazu befähigt, ist berufen, dermaleinst die vielen hier noch offenen Fragen zu beantworten. Der Herausgeber hat an dieser Stelle diese Fragen verständigerweise gar nicht berührt, sondern nur gegeben, was heute als gesichtet gilt oder angenommen wird. Aber je weniger Verständiges ausser von Bock, Schnütgen, Essenwein und Karabacek über die Geschichte der Weberei geschrieben ist, um so erfreulicher ist es, hier in allgemein verständlicher Form die Hauptsachen gedruckt zu finden. Das kleine Heft wird berufen sein, den Inhalt manches dicken Wälzers zu ersetzen. Es wird auch über die Ausstellung hinaus seinen Wert behalten und für viele Anstalten, welche kleine Textilsammlungen besitzen, von Bedeutung werden.

Rd. *Hannover.* Gelegentlich der Eröffnung des *Kestnermuseums* zu Hannover hatte, wie in der Kunstchronik eingehend berichtet ist, Direktor Schuchhardt ein Programm entwickelt, worin er die Ausgestaltung des neuen Museums zu einem Kunstgewerbemuseum besonders betonte, überhaupt das Kestnermuseum als den Mittelpunkt hinstellte, von dem aus eine Reorganisation der Kunstzustände in Hannover zweckmässigerweise zu erfolgen habe. Mit diesem Plan hat er nicht den Beifall seiner Mitbürger errungen. Nicht nur, dass das *Provinzialmuseum* in Dr. *Reimers* (bisher in Berlin) einen eigenen Direktor erhalten hat, so hat sich auch der *Kunstgewerbeverein* in einer eingehenden Petition an den Magistrat gewendet, um einer Centralisirung der Kunstangelegenheiten vorzubeugen und die Errichtung eines besonderen Kunstgewerbemuseums zu erlangen. Die Petition legt eingehend die Gründe, welche gegen eine Vereinigung beider Institute sprechen, dar. Der Kunstgewerbeverein erstrebt seit fünf Jahren mit Unterstützung der Behörden, unter Teilnahme einer Reihe angesehener Bürger und unter Leitung der mit den Bedürfnissen des lokalen Kunsthandwerks genau bekannten Fachleute der Stadt die Gründung und Erhaltung eines Kunstgewerbemuseums, welches in erster Linie bestimmt ist, das Handwerk in der Stadt Hannover durch gute und bewährte Vorbilder zu heben. Diese Absicht ist schon teilweise verwirklicht; der Bestand der im alten Rathause öffentlich aufgestellten Sammlung ist ein ansehnlicher, 3000 Nummern des Katalogs sind mit über 30000 M. versichert. Der Umfang der Sammlung ist so bedeutend, dass die vor Jahren an den Magistrat gerichtete Bitte, das Museum mit in das Kestnermuseum aufzunehmen, schon damals wegen Platzmangels in letzterem abschlägig beschieden werden musste. Jetzt genügen auch die Räume im alten Rathause längst nicht mehr, um auch nur die Hälfte der Sammlung in geeigneter Weise aufzustellen. Um diesem Mangel abzuhelfen, richtete der Verein sein Augenmerk auf eine anderweitige dauernde Unterkunft, auf das infolge seiner Anregung wieder hergestellte *Leibnizhaus.* Dieses zu erlangen betrachtet er als seine Hauptaufgabe, um dem Kunstgewerbemuseum eine gedeihliche Entwickelung und Wirksamkeit zu sichern. Er zählt dabei auf die wohlwollende Unterstützung der Stadt ebensosehr als auf die offene Hand wohlhabender und kunstsinniger Mitbürger.

Karlsruhe. Der *Badische Kunstgewerbeverein* hat in seiner Generalversammlung vom 8. Dezember 1889 in Karlsruhe die *Begründung eines Kunstgewerbemuseums* beschlossen. Der Antrag des Vorstandes wurde von Direktor *Götz* in längerer Rede eingehend begründet und von der Versammlung einstimmig gutgeheissen. Das neue Museum soll in engster Verbindung mit der Grossherzoglichen Kunstgewerbeschule gebracht werden, die vor kurzem ihr neuerrichtetes Gebäude bezogen hat. Der schön ausgestattete Lichthof ist für die Anlage einer Sammlung besonders geeignet. Gerade diese glückliche Verbindung hat dem neuen Unternehmen viele Freunde zu verdanken, da das gemeinnützige Wirken der Kunstgewerbeschule sich besonderer Beliebtheit zu erfreuen hat. Den energischen Bemühungen von Direktor Götz ist es gelungen, in kaum drei Wochen die erste Grundlage zu schaffen, indem in dieser kurzen Zeit in Karlsruhe für das Museum über 20000 M. an Geld und ebenso wertvolle Beiträge an Kunstgegenständen gespendet wurden. Man erhofft ferner eine Unterstützung von seiten des badischen Staates und der Stadt Karlsruhe. Insbesondere hat sich auch Prof. Dr. *Rosenberg* um das Unternehmen verdient gemacht. Die neu angelegte Sammlung enthält bereits über 1000 mitunter sehr wertvolle Nummern, welche in 15 zum Teil sehr grossen Schränken untergebracht sind, die in dem stattlichen Lichthofe zu bester Wirkung gelangen. Die erstere grössere Erwerbung bildete der Ankauf der prächtigen Fayencen-Sammlung von Bildhauer *Kreuth* in Frankfurt a. M., welche etwa 220 auserlesene Stücke umfasst, die sich als Vorbilder für die Unterrichtszwecke des Kunstgewerbes trefflich eignen.

Flensburg. Dem Gewerbemuseum unserer Stadt sind von dem „Schiffergelag", der ältesten bestehenden Gesellschaft der Stadt, die alten Silbergeräte leihweise aber

dauernd überwiesen worden. Es sind Pokale, Kannen und Becher verschiedener Form und Entstehungszeit, u. a. von 1612, 1658, 1751, 1752, 1772. Der Besitz der Gesellschaft hat sich leider im Jahre 1848 durch Veräusserungen sehr gemindert. Unter den anderen Gegenständen sei hier noch eines höchst interessanten Teiles vom Inventar ganz anderer Art Erwähnung gethan. Es ist eine Punschbowle in Form eines Linienschiffes und ist dem Gelag als Geschenk überwiesen, worüber eine vorhandene Notiz folgendes angiebt: „1785 Januar 10 hat der Herr Hinrich Lork, Rathsverwandter dieser Stadt, ein Fayence-Porcellain Punschkumme von Façon und in Form eines 60 Kanonern Kriegsschiffs nebst einem silbernen Punschlöffel an diesem Gelage verehret, welches von uns und von unsern Nachkommen zu einem immer währenden Andenken dieses verehrungswürdigen Gelagsgönners bei dem Gelage soll aufbewahrt werden." Das betreffende Schiff, von sehr origineller Form und Zeichnung, trägt, ausser zwei Rettungsbooten am Heck, die dänische Orlogsflagge. Es ist ein inländisches Fabrikat, doch sind an dem Stück selbst keine näheren Angaben über den Ort der Herstellung vorhanden.

Berlin. In der Ausstellung der Gewebe und Stickereien im Kunstgewerbemuseum ist die Gruppe VI „China und Japan" am Sonntag den 2. Februar geschlossen. Am Dienstag den 4. Februar wurde eröffnet die Gruppe VII „Leinenstickerei und Spitzen". Dieselbe umfasst die hierhergehörigen Arbeiten aus älterer und neuerer Zeit, aus Morgen- und Abendland. Angeschlossen sind die Häkel- und Strickarbeiten, Fransen und Possementerien. Auch diese Gruppe wird zwei Wochen, bis zum 16. Februar, ausgestellt bleiben. Die öffentlichen Vorträge über dieselbe werden am Sonnabend den 8. Februar Mittags von Professor Dr. *Lessing* und am Donnerstag den 13. abends von Dr. *Alfred Meyer* gehalten werden. Für einige Tage wird im Lichthofe ausgestellt sein eine Decke für einen Flügel, auf Bestellung in Seiden- und Goldstickerei, ausgeführt von der Kunststickerin Frau Dr. *von Wedell* nach Zeichnung des Malers *Timler*.

Im Kunstgewerbemuseum zu Berlin sind im oberen Umgang des Lichthofes ausgestellt die Entwürfe einer farbig bemalten Fassade, für welche die Aktiengesellschaft für Möbelfabrikation eine Konkurrenz ausgeschrieben hatte. Von den 23 eingegangenen Entwürfen haben die Arbeiten von *Richard Schultz* in Leipzig und von *Emil Widemann* und *Gustav Neuhaus* in Berlin die drei Preise und der Entwurf von *Otto Rieth* in Berlin eine lobende Anerkennung erhalten. — Die Ausstellung der Neuerwerbungen hat mannigfache Bereicherungen erfahren, u. a. einen höchst kunstvollen schmiedeeisernen Ständer für die Anzeigen des Museums, gearbeitet und dem Museum gestiftet vom Hofkunstschlosser *Paul Marcus*, einem früheren Schüler des Museums.

Reichenberg. Der Landtag des Königreich Böhmens hat an die weitere Bewilligung der dem *Nordböhmischen Gewerbemuseum* bisher bedingungslos zugestandenen Landessubvention von 8000 fl. in seiner letzten Tagung die Bedingung geknüpft, „dass in der Verwaltung des Museums die Gleichberechtigung beider Volksstämme des Königreiches Böhmen gewahrt wird". Mit andern Worten, es soll die „sprachliche Gleichberechtigung" durchgeführt werden, d. h. im Gewerbemuseum müssen die Aufschriften in beiden Landessprachen angebracht werden, die Verwaltung muss sich beider Sprachen bedienen u. s. w. Dass es sich dabei nicht um die Befriedigung eines vorhandenen Bedürfnisses handelte, liegt klar auf der Hand, denn man weiss ja, mit wem das Museum verkehrt, wer es besucht. Ein Bedürfnis nach Einführung der tschechischen Sprache in diesem Institute haben die Tschechen selbst nicht: Nordböhmen ist eben durch und durch deutsches Land. Zunächst wird sich nun die Generalversammlung des Museumsvereins mit der Frage zu beschäftigen haben, ob das Institut unter den gestellten Bedingungen nicht lieber auf die Landessubvention verzichtet. Freilich ist der Ausfall einer gesicherten Einnahme von 8000 fl. nicht leicht zu decken, die Erhaltung des ganzen so segensreichen Instituts ist damit in Frage gestellt. Patriotische Männer haben sich zwar bereits zu erheblichen Opfern erboten, aber die Summe ist zu erheblich, um ohne weiteres ersetzt zu werden. Hoffen wir, dass dem Museum in irgend welcher Form Ersatz geschafft werde!

Johann Koch, *Der Kerbschnitt.* 35 Vorlageblätter mit erläuterndem Text. Format: 24:32 cm. Karlsruhe, A. Bielefeld (Liebermann & Co.) 1890.

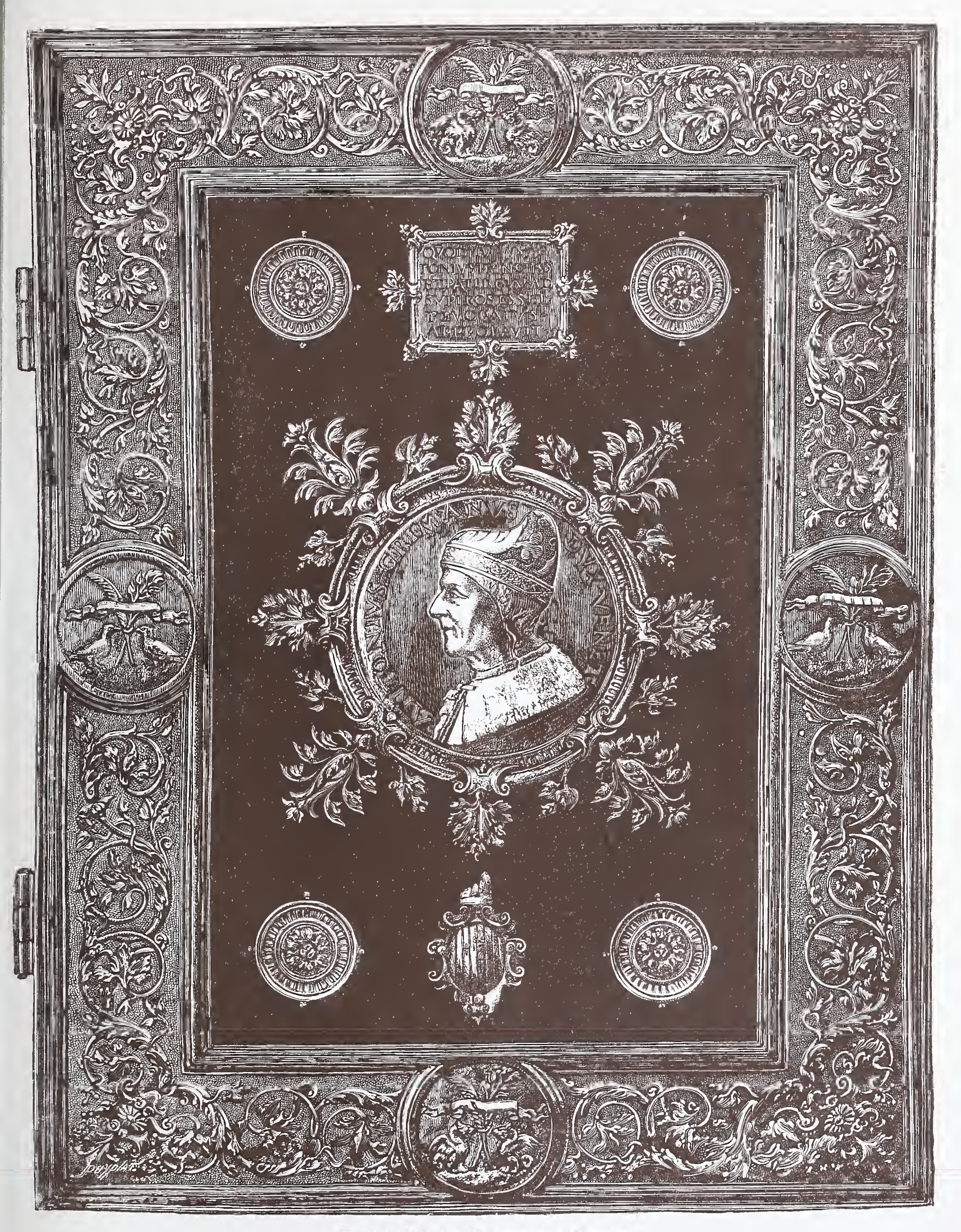
Mit dem genannten Werke ist der neuerdings auch bei uns mit Recht beliebt gewordenen Kerbschnitttechnik ein neues Vorbildermaterial zugeführt worden, welches um so willkommener erscheint, als ausser der bekannten *Grunow*schen Veröffentlichung (Leipzig, Seemann) entsprechende Motive schwer zu finden waren. Der Herausgeber, Vorstand der Schnitzereischule Furtwangen (bad. Schwarzwald) erweist sich hiermit als Künstler und bewährter Praktiker seines Faches zugleich. Er bietet zunächst die gebräuchlichsten Einzelformen (Bordüren, Rosetten, Füllungen, Flächenmuster etc.) und schliesst daran an eine Reihe von Entwürfen für die Ausführung (Kassetten, Dosen, Teller, Schilde u. s. w.). Die Darstellung ist einfach, schön und klar; das Werk wird allen interessirten Kreisen eine hochwillkommene Erscheinung sein.

Der Sammetbrokat, dessen genaue Abbildung diese Tafel giebt, gehört zu den schönsten Stoffen, welche aus Venezianer Werkstätten um die Wende des 15. Jahrhunderts hervorgegangen sind. In zwei Farben zeigt er ein Muster, dessen Anlage italienische, dessen Einzelheiten orientalische Formen aufweisen: beide in jener wundervoll harmonischen Weise vereint, wie wir sie nur in Erzeugnissen von Venedig treffen. Der Stoff ist Eigentum des Kölner Kunstgewerbemuseums.



Grabdenkmal von Fr. Küsthardt in Hildesheim.





Buchdeckel des Breviariums Grimani.



Rudolf Mayers Modelle für Ciseleure. Nr. 4. Drei Rococoornamente.

Rudolf Mayers Modelle für Ciseleure. Nr. 7. Füllungsornament.





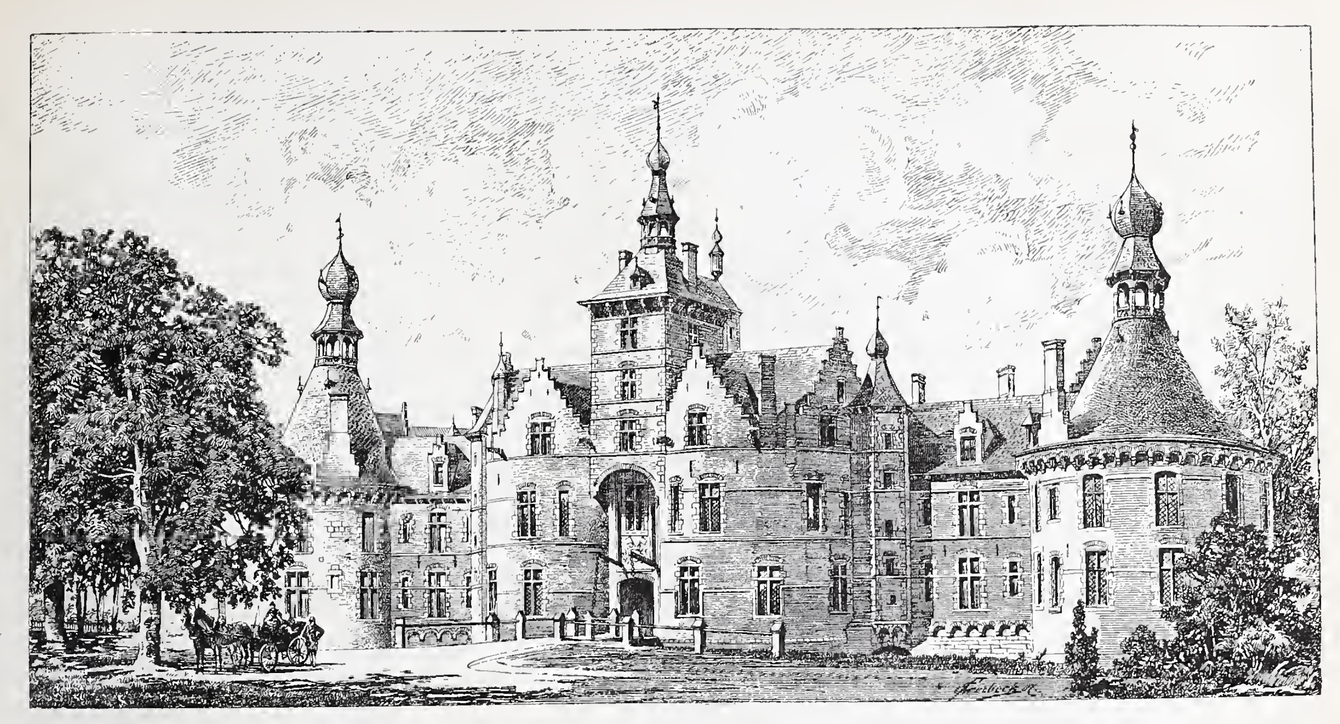


Vom Tabernakel in der Kirche in Suerbempte. — Sandstein.
Aus EWERBECK „Die Renaissance in Belgien und Holland".





Thüre im Stizungssaale des Rathauses in Furnes.
Aus Ewerbeck „Die Renaissance in Belgien und Holland“.



Schloss Oydonck. Aus EWERBECKS Renaissance in Belgien und Holland. (Verkleinert.)

DIE RENAISSANCE IN BELGIEN UND HOLLAND.[1]

MIT ABBILDUNGEN.



RANZ EWERBECK hat den Abschluss seiner grossangelegten Sammlung von Originalaufnahmen nach Gegenständen der Architektur und des Kunstgewerbes in Belgien und Holland nicht erlebt. Noch fehlten zwei Lieferungen an der Vollendung des Werkes, da rief ihn der Tod von langem Krankenlager hinweg. Mit warmer Begeisterung hatte Ewerbeck seine Aufgabe erfasst, beinahe sechs Jahre lang hat er unermüdlich Materialien aus allen Teilen der Niederlande gesammelt und in der Auswahl des Stoffes, in der sorgfältigen Art der Wiedergabe sowohl, als auch in der Erläuterung seiner Aufnahmen und derjenigen seiner Mitarbeiter *A. Neumeister*, *E. Mouris* und *H. Leeuw* ebensoviel historisch-kritischen Sinn wie feine Empfindung für den künstlerischen Gehalt der Werke niederländischer Renaissance bewiesen. Sein vier starke Bände umfassendes Werk, das schöne Ergebnis so hingebenden Fleisses und so eindringlicher Sachkunde, ist trotz der stofflichen Beschränkung, die der Verfasser aus praktischen Gründen ihm auferlegt hat, die beste Grundlage für das Studium der niederländischen Architektur und Dekoration im 16. und 17. Jahrhundert. Im Vergleiche zu dem grossen und kostbaren Unternehmen J. J. van Ysendycks, zu den Documents classés de l'art dans les Pays-Bas (Anvers, seit 1880 120 Lieferungen mit 700 Lichtdrucktafeln) erscheint das Werk Ewerbecks in schlichterer Ausstattung. Aber einmal die einsichtige Beschränkung auf die charakteristischen Denkmale der niederländischen Renaissance, dann die grosse Anzahl sorgfältiger Detailaufnahmen, welche das Verständnis der konstruktiven Gliederung und der ornamentalen Eigentümlichkeiten so wesentlich fördern, die Beigabe endlich erläuternder Textbogen, welche

1) *Galland, Dr. G.*, Geschichte der holländischen Baukunst und Bildnerei im Zeitalter der Renaissance, der nationalen Blüte und des Klassicismus. Mit 181 Abbild. XII und 635. Frankfurt a/M. 1890.

Ewerbeck, Franz, Die Renaissance in Belgien und Holland. Herausgegeben unter Mitwirkung von Albert Neumeister, Henri Leeuw und Emile Mouris. 4 Bände mit 384 Tafeln. gross Folio. Leipzig, E. A. Seemann. M. 144 geb.

im allgemeinen verlässliche Daten und wertvolle Beobachtungen über den stilistischen oder künstlerischen seines Werkes sich den Entwicklungsgang und die Bedeutung der niederländischen Renaissance zu vergegenwärtigen.



Theekanne in Kupfer getrieben und gepunzt. Spätrenaissance. (EWERBECK.)

Freilich hat es damit auch seine grossen Schwierigkeiten. Denn so rege sich auch die kunstgeschichtliche Forschung auf dem Gebiete der Malerei in den Niederlanden bewegt: der Baukunst und dem Kunstgewerbe hat sie ihre Sorge in bei weitem noch nicht ausreichnendem Masse zugewandt. Ich habe schon früher an dieser Stelle (Kunstgewerbeblatt IV. Jahrgang, 1888, Seite 184 ff.) darauf hingedeutet und besonders hervorgehoben, dass namentlich für die Kunde der Baukunst in den Niederlanden des ausgehenden 15. und des folgenden Jahrhunderts noch sehr viel zu thun übrig bleibt. Für die meisten niederländischen Landschaften fehlt es an wissenschaftlich brauchbaren Aufzählungen und Bearbeitungen der vorhandenen Denkmäler, auf Grund deren es berechtigt wäre, eine Gruppirung der Monumente vorzunehmen und den Entwicklungsgang in der Formensprache mit Rücksicht auf ihre lokalen Färbungen nachzuweisen. Bei diesem Mangel an verlässlichen Vorarbeiten ist es denn auch kein Wunder, wenn wir bei der Mehrzahl derer, die sich um die Kunde der Renaissance in den Niederlanden seither bemüht haben, widerspruchsvollen und irrigen Meinungen begegnen. Auf die Prüfung und Berichtigung der unzutreffenden Darstellungen der Renaissanceanfänge in Belgien und Holland hatte es eine im vorigen Jahre von mir herausgegebene Schrift abgesehen, in der, als der Vorarbeit zu einer umfassenderen Arbeit, gleichzeitig der Versuch gemacht wurde, die eigentümliche Wandlung der dekorativen Formensprache während der

Wert der aufgenommenen Werke bringen, das alles dient der Sammlung Ewerbecks zur besonderen Empfehlung und reizt zu dem Versuche, an der Hand

ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts im Umrisse gleichsam zu zeichnen.[1]) Seitdem sind einige neue Studien zur Förderung unserer Kenntnis der niederländischen Renaissance zu Tage gekommen.

Auf die in Fachzeitschriften veröffentlichten Einzeluntersuchungen will ich hier nicht eingehen. Wohl aber erheischt es eine unlängst erschienene grosse Veröffentlichung von *Georg Galland,* dass wir uns mit ihr des näheren beschäftigen. Georg Galland, der an der königl. Technischen Hochschule zu Berlin als Privatdocent wirkt, hat sowohl durch eine im Jahre 1882 herausgegebene Darlegung der „Renaissance in Holland" in ihrer geschichtlichen Hauptentwicklung, als auch durch gelegentliche Aufsätze von mannigfachen Studien auf dem Gebiete der holländischen Baukunst Zeugnis abgelegt. Lehrreich waren besonders seine Untersuchungen über die holländische Holzarchitektur. Nun hat er seinen unermüdlichen Fleiss auf die Lösung einer ungemein schwierigen Aufgabe gewandt, indem er es unternahm, eine ausführliche „*Geschichte der holländischen Baukunst und Bildnerei*" nicht nur „im Zeitalter der Renaissance", sondern auch im Zeitalter „der nationalen Blüte und des Klassicismus" zu schreiben. Seiner Mühe Ergebnis liegt uns in einem über 600 Seiten starken Grossoktavband mit 181 Abbildungen im Text vor, den Heinrich Keller in Frankfurt am Main verlegt hat.



Silberne Tischglocke aus Kampen. (EWERBECK.)

Nicht der ganze dickleibige Band ist mit dieser Geschichte der holländischen Baukunst und Bildnerei angefüllt: sie bildet nur den Inhalt der ersten drei von den vier Büchern, in die das Werk zerfällt, und das vierte Buch, das eine Kunsttopographie Hollands enthält, umfasst allein über zweieinhalbhundert Seiten. Gerade dieser kunsttopographische Teil lehrt den Eifer Gallands um die Herbeischaffung und Sichtung des Rohstoffes zur geschichtlichen Darstellung schätzen. Galland hat sich an Ort und Stelle eine vielumfassende Kenntnis der Kunstdenkmäler aus dem 16. und 17. Jahrhundert erworben, viele Monumente hat er sorgfältig untersucht, den Charakter ihrer Kunstweise zu analysiren unternommen, und in den Beobachtungen, zu denen sie ihn anregten, manche Probe fachmännischen Urteils an den Tag gelegt. Auch in dem einschlägigen Schrifttum hat der Verfasser weite Umschau gehalten, und nicht bloss im zunächstliegenden. Giebt uns doch die ältere topographische Litteratur von manchem verschwundenen Werke der Baukunst willkommene Kunde. Freilich nicht immer schmecken die Citate des Verfassers nach der Quelle. Wie wäre es auch bei der Ausgedehntheit des Forschungsgebietes dem einzelnen möglich, in jedem Falle zu den ersten Quellen niederzusteigen! Womit aber lässt es sich entschuldigen, wenn wir finden, dass der Verfasser über den Urheber nicht nur einer der wichtigsten, sondern auch einer der bekanntesten Quellenschriften zur niederländischen Kunstgeschichte, über Lodovico Guicciardini, den er den „Thucydides Italiens" nennt (S. 65), nicht orientirt ist? Doch das nur nebenbei.

Wenden wir uns zu Gallands Geschichtserzählung „von der Zeit des Übergangs" bis zu der „des Niedergangs", das heisst von der Mitte des 15. bis zum Beginne des 18. Jahrhunderts. Wie es bei einem Buche, das nicht nur dem Forscher nützlich, sondern auch dem Laien ergötzlich zu sein wünscht, nicht ohne einleitende kulturgeschichtliche Aperçus abzugehen pflegt, so hat sich auch Galland der „populären Tendenz" (S. VII) seines Buches zu liebe veranlasst gesehen, bei der Gliederung seiner Arbeit nach Gesichtspunkten, welche der politischen Geschichte entnommen sind, allgemein gehaltene kulturgeschichtliche Einleitungen den einzelnen Kapiteln vorzusetzen. Gewiss zeugen diese den allgemeinen Kulturgrad innerhalb bestimmter Epochen schildernden Einleitungen von vielfältiger Belesenheit und machen den Leser vertraut mit einer

1) Beiträge zur Geschichte der dekorativen Skulptur in den Niederlanden während der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts. 55 S. 8⁰. Leipzig. 1889.

Menge interessanter Dinge, — aber lenken sie nicht auch die Aufmerksamkeit ab vom Naheliegenden, von der Betrachtung der einfachen, unmittelbar wirkenden Ursachen?

Die kleine Welt, aus der der Künstler hervorgeht, wird uns nicht vertraut durch den Blick auf die grosse. Es lag näher und wäre dankenswerter gewesen, uns zu erzählen von der sozialen Stellung der Künstler, von dem Kunstbetriebe überhaupt. Freilich fliessen namentlich für das Holland des 16. Jahrhunderts die Quellen noch nicht reichlich. Immerhin hätte sich manches anführen lassen, — vieles sogar, wenn der Verfasser sein Gesichtsfeld nicht ausschliesslich auf Holland eingeschränkt hätte. Denn dass Galland bei der Schilderung der *Frührenaissance* Hollands nicht ausging von der Betrachtung der niederländischen Renaissancebewegung überhaupt und ganz besonders der in den südwestlichen Provinzen, das dünkt mich der augenfälligste Mangel an seinem Buche zu sein. Beharrt hier der Blick des Forschers nicht auf dem *vergleichenden* Standpunkte, dann wird es ihm schwer, klar zu sehen in dem merkwürdigen Austausch vlämisch-brabantischer Weise gegen eigentümlich holländische, und den Fortschritt im Wandel der dekorativen Formen anschaulich zu schildern. Dasjenige Buch, in welchem Galland die Frührenaissance behandelt, ist ohne Zweifel reich an zutreffenden Beobachtungen; wir erfahren von der nachwirkenden Kraft des Naturalismus, von der Nachblüte der

Brückenthor von Kampen. Aus EWERBECKS Renaissance in Belgien und Holland. (Verkleinert.)

Gotik, wir werden auch belehrt über die Art, wie die Elemente italienischer Formenwelt sich Eingang schaffen in die überlieferte Weise, und dennoch sehen wir nicht recht, wie und wann es kam und wurde, dass sich die Renaissance in Holland zu einem reinerem Stile abklärte. Dass dem so ist, liegt wohl zum grossen Teile an der Oekonomie des Buches. weiter der Wohnungsbau zur Sprache und so fort: „Kleinarchitektur" (Kamine — Mobiliar — kirchliches Geräte — Grabmäler u. s. w.) und bildnerische Thätigkeit. Aber so verschiedenartige Dinge wie der Kamin aus dem Kastell zu Bergen op Zoom und Werke, die etwa vierzig Jahre später in weit fortgeschrittenerem Stile geschaffen wurden,





Dachreiter zu Gent. Aus EWERBECKS Renaissance in Belgien und Holland. (Verkleinert.)

Gallands erstes Buch, das „die Zeit des Übergangs" zur „klassischen Frührenaissance" zum Gegenstande hat, zerfällt in acht Kapitel, welche den weitschichtigen Stoff *gegenständlich* einteilen, nicht nach historischen oder besser nach Phasen der stilistischen Entwicklung. Also handelt zum Beispiel ein Kapitel über den Festungsbau und die Kastelle der Edelleute, das zunächst folgende über die kirchliche Bauthätigkeit, dann kommen die öffentlichen Profanbauten, gehören nicht in ein und dasselbe Kapitel, wenn es gilt, die allmähliche Umbildung des Stiles zu erzählen. In den späteren Büchern tritt ein historischer Ordnungssinn weit besser hervor und Gallands Darstellung der holländischen Baukunst seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts bis zur Neige des 17. wird von jedem, der den Dingen ferner nachgehen will, mit vielem Nutzen zur Hand genommen werden. Auch die Charakteristik der Stil-

phasen in der Architektur und im Kunstgewerbe ist in diesen Teilen eine im allgemeinen zutreffende zu



Silberner Becher im Rathaus zu Kampen. (EWERBECK.)

nennen. Im einzelnen giebt es freilich des Strittigen genug, aber das fällt doch zumeist den geringen Vorarbeiten, die sich der Autor zu nutze machen konnte, zur Last. Dass auch hinsichtlich der Vollständigkeit vieles geleistet ist, das bemerkten wir bereits oben, als wir auf den verdienstvollen kunsttopographischen Teil des Werkes hindeuteten. Alles in allem können wir Gallands Werk als eine nützliche Vorarbeit empfehlen, wir würden es rückhaltloser thun, wenn sie gleich auf ihrem Titel als solche von dem Verfasser wäre bezeichnet worden, und nicht als eine „*Geschichte*" ein Versprechen machte, das in wissenschaftlich befriedigender Weise einzulösen, unter den Berufenen heutzutage noch keiner recht vermöchte. —

Nach dieser Abschweifung kehren wir zu Ewerbeek zurück. In der Auswahl von Gegenständen der Baukunst und des Kunstgewerbes aus Belgien und Holland hat sich Ewerbeek im wesentlichen von *künstlerischen* und *praktischen* Gesichtspunkten leiten lassen. Seine Sammlung sollte gewiss auch dem Forscher auf dem Gebiete der niederländischen Kunstgeschichte eine nützliche Handhabe sein. Ungleich mehr aber lag ihm die Rücksicht auf die Bedürfnisse des vorbildsuchenden Architekten und Kunsthandwerkers am Herzen. Aus diesem Grunde liess er eine Anzahl von Denkmälern ausser acht, welche als Beispiele einer stilistisch noch unabgeklärten Kunst den ästhetischen Sinn kaum befriedigen, die jedoch für den Kunsthistoriker von ausserordentlichem Interesse sind. Denkmäler dieser Art sind für die Geschichte der Anfänge der Renaissance in den Niederlanden von der grössten Bedeutung. Wir begegnen ihnen auf allen Gebieten künstlerischer Bethätigung, in den zeichnenden Künsten sowohl wie in den bildenden. In ihnen geht organische Unreife mit dekorativer Überreife einen phantastischen Bund ein. Sie sind die Herolde eines bald allgemein werdenden Umschwunges in der Formensprache; sie bringen die Renaissancebewegung in Fluss und lassen uns eine Zeitlang im Zweifel über die Grundzüge der stilistischen Entwicklung.

War auch die Gotik zu Anfang des 16. Jahrhunderts als System fertig, so hat sich doch noch auf lange hin ihr Dasein verschleppt. In den dreissiger, sogar in den vierziger Jahren des 16. Jahrhunderts sind in der Architektur und auch in den dekorativen Künsten Werke spätgotischen Stils durchaus keine Ausnahmen. Im Ornamentalen lebte eine naturalistische Richtung, welche seit der Mitte des 15. Jahrhunderts sich so mächtig entwickelt hatte, dass sie als eine „Renaissance" auf eigene Faust, als eine Verjüngung der nordischen Phantasie am Jugendbronnen der Natur erscheint, welche mit dem Umschwunge jenseits der Alpen gar keine Beziehungen

hat. Wenn ich hier an die Malerei seit den Gebrüdern van Eyck im allgemeinen und an die Miniaturmalerei im besonderen erinnere, wie sie in den südlichen Provinzen der Niederlande und in dem burgundischen Nachbarlande während des 15. Jahrhunderts geübt wurde, so weise ich auf sehr nahe liegende Beispiele hin, welche sehr gut die Selbständigkeit dieser „modernen“ nordischen Phantasierichtung bezeugen.

Aber vielleicht wird von manchem dieser autochthone Trieb in der Kunst diesseits der Alpen gegenwärtig etwas zu auffällig in den Vordergrund der Betrachtung gerückt, wenn es gilt, den Beginn der Renaissance in Frankreich oder in Deutschland und in den Niederlanden zu schildern. Wenn der Hinweis auf diese nordische Selbständigkeit mit einem herzlichen Bedauern über das Eindringen der fremden welschen Formen schliesst, dann ist das gewiss eine etwas voreilige Nutzanwendung der jetzt so beliebten Lehre vom Nationalitätsprinzip in der Kunst. Solch retrospektiver Chauvinismus gehört zu den jüngsten Erscheinungen der Kunsthistorie. Er hat auch die Erkenntnis der Renaissance in den Niederlanden zu trüben versucht, indem er jene selbständige Strömung der Renaissancebewegung, welche die naturalistischen Traditionen des 15. Jahrhunderts weiterführt, allzusehr in das Vordertreffen schob.

Aber diese Richtung war im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts denn doch nicht so mächtig, dass sie die Einwirkung der italienischen Formenwelt hätte überwinden können, um in stetiger Entwicklung überzuleiten zur echt national gefärbten Renaissanceströmung seit den vierziger Jahren. Denn die nationale Richtung hätte sich nicht bilden können ohne das Interregnum jener naiv italienisirenden Stilrichtung, welche überall diesseits der Alpen als das hervorstechendste Merkmal der Frührenaissance erkannt wird. Entstanden doch auch bald innerhalb der aus tastenden Versuchen hervorgegangenen und in naiven Anlehnungen an die Formenwelt Italiens sich gefallenden Strömung der Frührenaissance namentlich in den dreissiger Jahren eine grosse Menge überaus reizvoller und stilistisch mustergültiger Werke, besonders auf dem Gebiete der dekorativen Plastik. Ewerbeck hat diesen Werken grosse Aufmerksamkeit zugewandt und das Beste in meist wohlgelungenen Aufnahmen aus allen Landschaften der Niederlande zusammengetragen. Nicht minder umsichtig ist die Wahl von Gegenständen der späteren Zeit erfolgt.

Der naiv italienisirende Stil der Frührenaissance hat sich nicht weit über die vierziger Jahre des 16. Jahrhunderts behauptet, mit der Herrschaft über die fremden Ziermittel begann sich einesteils der Drang nach volkstümlich selbständiger Schöpfung, nach Hervorkehrung des eignen Wesen mächtig zu regen und andernteils brach sich eine streng klassische Strömung Bahn. Beide Richtungen laufen eine Zeitlang ziemlich unabhängig neben einander her, bis sie zu Beginn des 17. Jahrhunderts sich einander so nähern, dass bald aus ihrer Verbindung eine vielfach eigenartige Dekorationsweise entsteht.

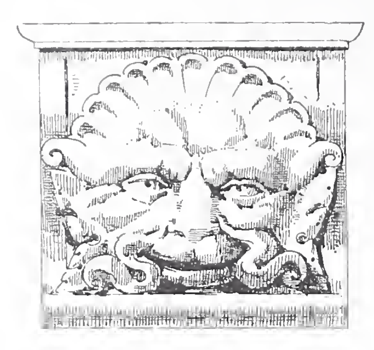
Der Dekorationsstil in den Niederlanden bis um die vierziger Jahre des 16. Jahrhunderts hatte sich vorwiegend in den Grenzen des Flachreliefs gehalten; er verwendet das vegetabile Ornament; als häufigste Zierglieder beobachten wir Baluster, Pilaster, Medaillons, Putten, Delphine, endlich Trophäen und vereinzelt auch Grottesken. Die neue, im volkstümlichen Naturalismus der Vergangenheit wurzelnde Umbildung des Stiles seit den vierziger Jahren huldigte ganz anderen Idealen. Die neue Richtung gefällt sich in derber plastischer Hervorhebung der dekorativen Gliederungen; der vegetabile Schmuck wird lebensvoll, naturalistisch behandelt, er kommt eigentlich erst recht zur Geltung. Der Kreis der italienischen Zierformen hat sich erweitert. Der figürliche Schmuck gewinnt eine erhöhte Bedeutung. Putten, gelegentlich auch Tierbildungen genügen nicht mehr: Fabelwesen aller Art und Gattung in natürlicher und phantastischer Bildung beginnen in der Ornamentation eine wichtige Rolle zu spielen. Die Karyatiden, die Masken werden ausserordentlich häufig. Das Roll- und Beschlagwerk, die Kartusche und Maureske treten hinzu.

Fast gleichzeitig mit dieser neuen Formensprache, als deren Hauptvertreter Cornelis Floris gelten kann, arbeiten eine Anzahl in Italien gebildeter Architekten an einer wichtigen Reform im streng klassischen Sinne. Ihr Hauptziel ist der Wohllaut der Verhältnisse in der Architektur. Dabei wird die Fülle des ornamentalen Details eingeschränkt und die Formen ernüchtern.

Ewerbecks Aufnahmen von Werken der vorgeschrittenen Renaissance bis zum Ausgang des Klassicismus im 17. Jahrhundert sind vollständig ausreichend, um einen Einblick in alle Wandlungen zu gewähren. Sie umfassen auch mit gleicher Sorgfalt Werke der Architektur wie des Kunsthandwerks. Auf einzelnes einzugehen müssen wir uns bei der Überfülle des Gebotenen versagen, um

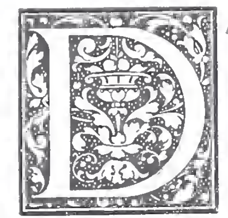
so mehr, als wir bereits früher an dieser Stelle Anlass genommen hatten, auf das grosse Verdienst des Werkes für den Künstler sowohl wie für Forscher eindringlich hinzuweisen. Die Abbildungen, welche diesen Zeilen eingedruckt sind, geben von der geschmackvollen Sorgsamkeit der Aufnahmen eine bessere Vorstellung, als lobende Worte es vermöchten.

R. GRAUL.


Masken vom Weinhaus in Zütphen. Aus EWERBECKS Renaissance in Belgien und Holland. (Verkleinert.)

DER GOLDSCHMIEDE MERKZEICHEN.



DAS Buch von *Rosenberg* [1]), seit Jahren erwartet und nun in stattlichster Form vor uns liegend, bezeichnet einen wichtigen Abschnitt in unserer Kenntnis vaterländischer Kunst. Das Gebiet des Buches geht allerdings weit über Deutschland hinaus, es giebt in umfassender Weise die Erklärung von mehr als 2000 „Merkzeichen" jener als Silberstempel oder Silbermarken bekannten Zeichen aus der Goldschmiedearbeit aller Kulturländer, aber als sein bedeutsamstes und wahrhaft glänzendes Ergebnis haben wir doch zu betrachten, dass es im Anschluss an die verbürgten Zeichen den Anteil *deutschen* Handwerkfleisses an der Arbeit in Edelmetall im weitesten Umfange feststellt.

Wir alle wissen, wie langsam sich selbst in den Kreisen der Sammler und Fachmänner die Erkenntnis von der Eigenart der heimischen Kleinkunst zur Zeit der Renaissance Bahn gebrochen hat. Bis zur Mitte unseres Jahrhunderts suchte man die besonderen Lebensäusserungen deutschen Geistes lediglich in der kirchlichen Kunst des Mittelalters, an welche man die Meister der Reformationszeit, Dürer und Holbein, nur eben noch anzureihen sich erlaubte. Schliesst doch auch Lotz noch im Jahre 1862 seine Kunsttopographie Deutschlands mit dieser Periode ab. Was diesseits derselben lag, galt als ein Abglanz italienischer Kunstweise, nicht würdig ernsthafter Betrachtung. Die nationale Bewegung seit dem Jahre 1870 hat der allgemeinen Wertschätzung der deutschen Renaissance und Folgezeit zu glänzendem moralischem Siege verholfen, aber der freundlichen Gesinnung fehlte die Unterlage wissenschaftlicher Erkenntnis. Innerhalb der Architektur war der Besitzstand verhältnismässig klar, innerhalb der Kleinkunst war der Umstand, dass ein Gerät sich in deutschem Besitz befand, keineswegs entscheidend für seine Herkunft. In der Architektur hat der Lokalpatriotismus eher zu viel für heimische Meister in Anspruch genommen, so dass die Forschung mancherlei den vom Auslande herberufenen fremden Meistern wieder gutzuschreiben hat; bei den Besitzern der kleinen Kunstwerke haftete dagegen merkwürdig lange, ja zum Teil bis in unsere Tage hinein, die alte Vorstellung, dass eine Arbeit italienischer oder französischer Herkunft wertvoller sein müsse als eine deutsche, und man konnte sich nur schwer zu dem Zugeständnis entschliessen, dass ein Kruzifix nicht von Michelangelo, eine silberne Schüssel, eine Prunkrüstung nicht von Benvenuto Cellini sein solle. Wenn wir auch darüber unterrichtet waren, dass gerade zur Zeit Cellini's der Ruhm deutscher Goldschmiede und Waffenschmiede

1) *Marc Rosenberg*, Der Goldschmiede Merkzeichen. gr. 8. 582 Seiten. Frankfurt a. M., Keller.

weit hinein in das Ausland gedrungen war, so blieb doch für unsere Tage der Glanz jener Namen verblasst; allenfalls mochte man den Ruhm von Nürnberg und Augsburg und einen einzelnen Namen, wie den Wenzel Jamnitzers, als vollwichtig anerkennen.

Und doch boten die Silberschmiedearbeiten an eigenem Leibe den vollgültigen Beweis ihrer Herkunft. Fast jedes Stück von der Reformationszeit an — darüber zurück sind nur geringe Spuren der Bezeichnung nachweisbar — trägt ein oder gewöhnlich zwei Zeichen, kleine runde Felder mit dem Punzen eingeschlagen; auf der vertieften Fläche stehen erhaben Buchstaben, Zahlen, Wappenzeichen, Hausmarken, kleine Tier- oder Pflanzenfiguren, alle deutlich erkennbar als Merkzeichen ihrer Herkunft, nur in seltenen Fällen ohne weiteres verständlich, aber augenscheinlich sämtlich keine willkürlichen, sondern nach bestimmten Normen aufgeschlagene Abzeichen. Wenn man bedenkt, mit welchem Feuereifer die ganz verwandten Marken auf den Töpfergeschirren gesammelt und bearbeitet sind, so bleibt es fast unverständlich, wie man dem so unendlich viel wichtigeren Material der Silberschmiedezeichen erst so spät und in so ungenügender Weise seine Aufmerksamkeit zugewendet hat. Auch das Ausland, England und Frankreich, welches allen eigenen Erzeugnissen eine sehr nachahmenswerte Vorliebe entgegenbringt, ist uns auf diesem Wege nicht weit voraus. Das erste Werk über die englischen Marken von Chaffers ist 1863 (seitdem in sechs Auflagen), das noch eingehendere von Cripps 1878 erschienen; bei der aktenmässig feststellbaren, sehr genauen Kontrolle der Londoner Silberschmiedshalle haben sich diese hall-marks mit grosser Sicherheit bestimmen lassen. Für Frankreich ist die Arbeit noch keineswegs abgeschlossen, die betreffenden Werke von Chaffers und von Eudel 1884 geben zumeist nur die Marken von Paris und auch hier mit Sicherheit nur die zeitbestimmenden Kontrollmarken. Von den kleineren Staaten ist nur Dänemark durch Nyrop durchgreifend bearbeitet.

Die grosse Lücke in dieser Litteratur, betreffend die Kunst deutscher Silberarbeit blieb bestehen. Für die Unsicherheit, welche auf diesem Gebiete herrschte, ist nichts bezeichnender, als dass selbst bei Kugler in seinem vortrefflichen Katalog der Berliner Kunstkammer 1838 die Kenntnis nicht über die Zeichen von Nürnberg und Augsburg hinausgeht, und dass diese Angaben bis nach 1870 die einzigen in der bezüglichen Fachlitteratur blieben. Wenn wir jetzt bei Rosenberg die sicher gelesenen Zeichen von 93 deutschen Städten vor uns haben, so ist hieran der Weg zu ermessen, den das Studium seitdem zurückgelegt hat. Die wichtigsten Stufen auf diesem Wege boten die Ausstellungen älterer Kunstwerke, die sich seit 1870 in raschester Folge in allen grösseren und kleineren Städten Deutschlands wiederholt haben. Wenn auf einer Ausstellung in Dresden und Leipzig Hunderte von Stücken alten Silbers, zum Teil mit ausführlichen Widmungsinschriften, aus allen Städten Sachsens zusammenströmten, so konnte es nicht lange zweifelhaft bleiben, dass der Stempel mit L Leipzig, der mit D Dresden, das F Freiberg bezeichnen. In derselben Weise ging es in allen Teilen Deutschlands. Die neueren Kataloge grösserer Silberschätze, wie die sehr verdienstlichen Arbeiten von Leitner über die Wiener Schatzkammer (1882), von Erbstein über das Grüne Gewölbe (1884), von Luthmer über die Silberkammer in Darmstadt (1884), konnten schon ernstlich mit diesen Kenntnissen arbeiten, aber was sich hiermit an Erfahrungen einheimsen liess, blieb doch immer unsicher, da die gegenseitige Kontrolle fehlte; ein Bild von dem ungefähr Erreichbaren giebt die Liste in *Ilgs* Geschichte der Goldschmiedekunst (Bucher, Geschichte der technischen Künste), der für eine lange Reihe von Städten jedesmal mit einem Buchstaben oder einer Wappenskizze oder auch nur einer Beschreibung das Beschauzeichen angiebt. Wenn man nun vergleicht, dass Ilg für Augsburg nur eine einzige Form des Pinienzapfens, und noch dazu in einer willkürlichen Zeichnung, Rosenberg dagegen 89 verschiedene Formen dieses Zeichens im Faksimile und mit genauer Zeitbestimmung angiebt, so erhellt dies wohl am schlagendsten den langen Weg, den wir noch zurückzulegen hatten, und das weit vorgeschobene Ziel, zu dem uns Rosenberg geführt hat.

Die Zahl der Spezialarbeiten, welche Rosenberg hatte benutzen können, war für Deutschland nicht gross; für Strassburg hatte das Buch von *Hans Meyer* (1881), für Emden das Buch von *Starcke* und *Kohlmann* (1880) Licht geschaffen. Die ausführlichste Arbeit auf diesem Gebiete, die von *Crull* über Wismar, hatte Rosenberg nicht mehr benutzen können. Für Nürnberg lagen wichtige Beiträge von *Bergau* und *Stockbauer* vor.

Wir hatten durch die Veröffentlichung Stockbauers über die alten Goldschmiedearbeiten von Nürnberg (Kunst u. Gewerbe 1878) zuerst ein klares Bild von dem gewonnen, was die Silberzeichen wollten. Es kam darauf an, dem Käufer eine Sicherheit

für die Güte und Vollwertigkeit der Arbeit zu geben. Die Stadt selbst nahm die Angelegenheit in die Hand, sie hatte ein Schauamt, der beauftragte Beamte, der Wardein, versah jedes Stück mit dem N, dem städtischen Stempel, nachdem er sich vorher die Gewissheit von der Güte der Arbeit verschafft hatte. Seit 1541 besteht hierfür eine vollständige Ordnung. Sie beginnt damit, dass jeder Meister sein besonderes, von dem anderer Meister „sichtlich und unterschiedlich erkenntliches“ Zeichen haben muss, durch welches er die persönliche Gewähr für das Stück übernimmt. Diese Zeichen werden zur Sicherstellung für die beiden weiter in Betracht kommenden Stellen auf zwei Bleiplatten eingestampft und genau mit Tauf- und Zunamen des Meisters gebucht — die Anfänge der modernen Schutzmarkenregister. Das fertige Stück wird dann zunächst den geschworenen Meistern, also einer Behörde der Innung, als Sachverständigen unterbreitet, dieselben „stechen“ das Stück mit einer Zackenlinie, versehen es mit einer Beglaubigung in Form eines Wachsstempels und dann erst stempelt es der Wardein mit dem Stadtzeichen ab. Das Wachszeichen verschwindet, die Zackenlinie bleibt an einer versteckten Stelle, dagegen setzt sich der Wardeinstempel, also hier das N, neben den Meisterstempel, zumeist in gleicher Grösse und leicht auffindbar. Verwandte Vorschriften bestehen in Augsburg seit 1529; ähnliche überall, aber völlig gleich sind sie nach der guten deutschen Gewohnheit natürlich nicht; ein Städtchen wie Schwabach, das eine Stunde von Nürnberg liegt, wendet sich 1615 nach Dresden um Abschrift der dortigen Ordnung! Die erwähnte eingestochene Zackenlinie, das „Wüchsenzeichen“ ist nicht allgemein eingeführt, an manchen Stellen fügt man in das städtische Beschauzeichen Zahlen oder Buchstaben ein, welche das Jahr der Abstempelung bezeichnen; an einigen Stellen wie Nürnberg behält das Beschauzeichen unverändert seine Gestalt, während Augsburg wie erwähnt, im Lauf der Jahre 89 Varianten seines Pinienzapfens aufweist; in Rosenbergs Liste hat Hamburg 32, Dresden 51, München 18, Leipzig 26, Lüneburg 19, Berlin 23 Zeichen u. s. w.

Es kann gar nicht dankbar genug anerkannt werden, mit welcher Genauigkeit Rosenberg grade diesen wichtigsten Abschnitt seiner Arbeit durchgeführt hat. Selbst diejenigen unter uns, welche der Goldschmiede Merkzeichen studirten, begnügten sich damit, ein bekanntes Städtezeichen als solches zu verzeichnen; Rosenberg hat dagegen alle von ihm aufgenommenen Stempel, und es sind nicht weniger als 10000 im Faksimile aufgenommen und dadurch eine Gliederung des Materials geschaffen, die völlig neu ist. Die Gewandtesten unter uns wussten etwa von den Augsburger Stempeln zu sagen, welche einen älteren und welche einen jüngeren Charakter hatten, jetzt aber ist jeder, der auf diesem Gebiete arbeitet, genötigt, jeden Stempel genau auf seine Einzelheiten zu prüfen, und mit Rosenbergs Buch in der Hand wird man nahezu alle zumeist vorkommenden Stempel ohne weiteres mit seiner Registerzahl bezeichnen können.

Übrigens war es zur Herstellung dieser wichtigen Typen keineswegs mit dem blossen Abzeichnen gethan, viele Stempel sind schlecht ausgeprägt oder verrieben, erst aus der Vergleichung eines sehr grossen Materials liess sich der wirkliche Typus gewinnen, der in dem Buche in vergrösserter Gestalt klar und scharf dargestellt ist.

Im Buche steht Deutschland voran, innerhalb dieses und innerhalb der anderen angereihten Länder sind die einzelnen Städte *alphabetisch* geordnet. Innerhalb jeder einzelnen Stadt ist eine möglichst genaue *historische* Folge angestrebt. Zunächst sind die Beschauzeichen der Zeitfolge nach geordnet, dann die Meisterzeichen.

Hier setzt die zweite fast noch schwierigere Frage ein. Für die Lesung der *Meisterzeichen* geben uns in denjenigen seltenen Fällen die Stücke selbst Aufschluss, in denen der Meister mit besonderem Stolz seinen Namen eingegraben hat. Im übrigen ist man darauf angewiesen, die Zeichen mit den etwa erhaltenen Notizen über zünftige Meister der betreffenden Stadt in Einklang zu bringen. Dies ist überaus schwierig, da es erstens keineswegs feststeht, dass sich ein Meister sein Lebelang immer nur desselben Punzens bedient hat, und da zweitens die Meisterschaft und auch die Vornamen in den Familien weitererbten. Etwas genauere Angaben, woher dem Verfasser die Kenntnis der zugeteilten Namen kommt, wäre wohl erwünscht gewesen.

Jedenfalls müssen wir auch für diese Fragen die ausserordentliche Genauigkeit in der Wiedergabe der Stempel dankbarlichst anerkennen; man wird vielfach die wiederkehrende Kombination derselben Buchstaben lediglich an den kleinen Äusserlichkeiten der Strichführung unterscheiden können.

Wie weit Rosenberg bei der Zuteilung des Meisters das Richtige getroffen hat, wird natürlich weiterer Nachprüfung vorbehalten bleiben müssen. Material für eine solche giebt Rosenberg selbst, indem er bei allen wichtigeren Marken aus guter Zeit die ein-

zelnen Werke, gelegentlich zwanzig bis dreissig, aufführt, welche ihm mit der betreffenden Marke bekannt geworden sind und zwar jedesmal mit genauer Angabe der Litteratur über dieselben, besonders der Abbildungen. Somit wächst dieses Markenbuch zu einer Art von Generalverzeichnis der uns erhaltenen deutschen Goldschmiedearbeiten. Wie kolossal dieser Besitz und wie kolossal zugleich die Arbeit war, denselben nach den Meistern zu ordnen, mag das Beispiel der Hauptstätte deutscher Silberarbeit, Augsburg zeigen. In dem Buche haben wir unter Augsburg 360 einzelne Merkzeichen, davon sind

Inschriften 7
Beschauzeichen 89
Meisterzeichen 264.

Auf diese Meisterzeichen entfallen aber nicht weniger als 1203 Stücke, welche einzeln aufgeführt sind. Auf diese Weise sehen wir die Lebensarbeit der alten Meister in überraschender Weise aus dem weithin versprengten Gute mosaikartig sich wieder zusammensetzen; wir sehen, wie sie einzelne Formen und Geräte mit Vorliebe gebildet, die leeren Namen der alten Zunftrollen wachsen zu künstlerisch greifbaren Persönlichkeiten empor.

Natürlich hat bei der Aufzählung der erhaltenen Arbeiten eine grosse Beschränkung walten müssen. Rosenberg hat von seinem Material nur 2000 Stempel veröffentlicht, dieselben umfassen gegen 4000 Gegenstände; es ist also mehr als die Hälfte des gesammelten Vorrates von 10 000 Stempeln beiseite geschoben. Zumeist werden bei dieser Aussonderung die minderwertigen Stücke betroffen sein. Aber leider hat Rosenberg, dem Einschränkungen geboten waren, auch alle diejenigen Stempel fortgelassen, für welche ihm keine Erklärung zu Gebote stand. Hier ist der einzige Punkt, in welchem ich mit dem Verfasser nicht ganz einverstanden bin. Eine Tabelle der nicht bekannten Zeichen, wenigstens der Städtezeichen hätte die wichtigste Grundlage für die Weiterarbeit gegeben. Aber wir wollen uns damit trösten, dass dieses vortreffliche Buch, welches für absehbare Zeit die Grundlage für das Studium der deutschen Goldschmiedekunst bilden muss, unter allen Umständen weiterer Nachträge bedarf. Jetzt erst wird es möglich sein, dass an allen Stellen in Deutschland Kunstfreunde sich darum kümmern, was in ihren Kirchen und Gewerkstuben an gestempeltem Silber vorhanden ist, zweifelhafte Zeichen werden bestätigt werden, andere Städte, welche fehlen, werden sich nennen, ich erlaube mir zunächst Rostock mit einem gotischen V im 16. und einem R im 17—18. Jahrh., sowie Stralsund mit den ‚drei Strahlen‘ anzumelden. Für diesen Behuf möchte ich mir die bestimmte Bitte erlauben, dass Rosenberg zunächst im Kunstgewerbeblatt aus seinen Sammelmappen die nicht erklärten Städtezeichen abdrucken liesse. Erklärungen und Beiträge werden dann sicher nicht ausbleiben. Die Aufmerksamkeit aller deutschen Fachmänner ist seit Jahren auf Rosenbergs Sammelarbeit gerichtet. Rosenberg hat in seiner Vorrede freundlichst der ungewöhnlichen Hilfe, welche ihm von dem Herausgeber dieser Zeitschrift, sowie mannigfacher Unterstützung gedacht, die ihm von Leitern der Kunstsammlungen zu teil geworden ist, aber diese haben ihrerseits allen Grund zu erklären, dass bei allen Katalogisirungsarbeiten der letzten Jahre sie auf den Vorarbeiten von Rosenberg gefusst haben, der jeder Zeit bereit war, aus seinem noch nicht veröffentlichten Material für zweifelhafte Fälle die Erklärung zu geben.

Es kommt also darauf an, dass gemeinsam weiter gearbeitet werde. Noch bleibt mancherlei zu thun übrig. Noch sehr wenig konnten die grossen Massen des im Auslande zerstreuten Silbers deutscher Herkunft benutzt werden. Von dem grössten Schatze dieser Art, dem Silberschatz in der Orushenaja Palata zu Moskau konnte der Unterzeichnete seine Notizen zur Verfügung stellen, aber eine wirkliche Übersicht wird sich doch erst erzielen lassen, wenn der Direktor der Sammlung, Herr Filimonow, seine höchst sorgsam vorbereitete Publikation mit Faksimiles aller Marken erscheinen lässt. Ganz unvertreten ist noch die Silberkammer in Florenz mit ihren vorwiegend deutschen Arbeiten, ebenso das historische Museum und das Skokloster in Stockholm, selbst die wenigen, aber wichtigen Stücke des Louvre. Alle diese Nachträge sind jetzt verhältnismässig leicht, da man ziemlich sicher sein kann, die ganz überwiegende Menge auftauchender Marken einfach mit der Zahl von Rosenberg bezeichnen zu können. Höchst verdienstlich sind für diese Aufsuchearbeiten die sehr sorgfältigen Register in leicht übersichtlicher Anordnung des an sich recht sperrigen Materials.

Wir haben in diesem Berichte bisher nur von Deutschland gesprochen, aber hier liegt auch der Schwerpunkt, ja die eigentliche Bedeutung des Buches.

Deutschland steht in dem Buche mit 93 Orten und 1734 Zeichen voran. Rechnen wir noch dazu Österreich mit 12 deutschen Städten und 95 Zeichen sowie Riga mit 36 Zeichen, so bleibt für das Ausland von den 2000 Marken nur ein bescheidener Bruchteil, grade genug um den Sammler die ersten Handgriffe zu geben und ihn für spezielle Studien,

besonders von England und Frankreich, auf die besonderen Quellen zu verweisen. Immerhin bleibt auch das Ergebnis für das Ausland, besonders Belgien, Holland, Russland, Italien, wichtig genug, da zunächst andere Quellen für die Kenntnis dieser Länder überhaupt nicht vorhanden sind.

Wie dieses stattliche, auch in seiner Ausstattung sehr tüchtige Buch vor uns liegt, ist es ein ernstlicher und grosser Gewinn im Gebiete unserer Kunstlitteratur; es wird den Sammeleifer und die Liebe für deutsche Arbeiten heben und wird auf lange hinaus eines der glänzendsten Dokumente von der Arbeit des deutschen Volkes auf dem vornehmsten Gebiete der gewerblichen Künste, dem edlen Handwerk der Goldschmiede bleiben. Der deutschen „Goldschmiede Merkzeichen", wie Rosenberg sein Buch in Wiederaufnahme des guten alten Wortes genannt hat, sind nunmehr ein lebendiges Glied der modernen Kunstwissenschaft.

JULIUS LESSING.

KLEINE MITTEILUNGEN.

P. *Stuttgart.* — Der Jahresbericht des *Württembergischen Kunstgewerbevereins* für 1888 zeigt den Verein in stetiger Entwickelung begriffen. Hat sich auch die Zahl der Mitglieder um einige vermindert, so hat das Leben im Verein doch frisch und lebhaft pulsirt. Die Ausstellungshalle weist auch im Berichtsjahr erfreuliche Resultate auf: ausser dem regelmässigen Besuch der Mitglieder zählte man 3193 fremde Besucher. Im September 1888 wurde eine Konkurrenz für ausgeführte dekorative Holzarbeiten ausgeschrieben, welche sich auf solche Arbeiten in Holz bezog, welche durch Bestimmung und Ausstattung sich als kunstgewerbliche Erzeugnisse darstellen. Der Erfolg — 218 Arbeiten liefen ein — war ein überraschender, so dass eine anderweite Verteilung der ursprünglich geplanten Preise vorgenommen werden musste. Der Verein zählt z. Z. 605 Mitglieder. Gleichzeitig mit dem Jahresbericht hat der Verein wie in früheren Jahren eine sehr schön ausgestattete „Weihnachtsgabe" versandt, welche eine Anzahl der hervorragendsten, aus eben genannter Konkurrenz hervorgegangener Holzarbeiten auf 4 Tafeln wiedergiebt.

y. *Eine Monatsschrift für Buchbinderei* und verwandte Gewerbe erscheint unter der Leitung von *P. Adam* in Düsseldorf seit kurzer Zeit im Verlage von F. Pfeilstücker in Berlin. Das erste Heft des ersten Jahrganges, welchen der Herausgeber „mit einem gewissen Zagen" eröffnet, enthält zwei illustrirte Bogen in klein Quartformat und ein gesondertes Blatt: Saffianband mit Lederauflage und Handvergoldung von H. Ludwig. Der Herausgeber beginnt mit einem einleitenden Aufsatze, in welchem er seine Absichten darlegt und den Leser mit den zukünftigen Mitarbeitern des Blattes bekannt macht. Alsdann wird ein bisher nicht bekannter Majoliband besprochen und in Autotypie abgebildet, hieran schliesst sich ein moderner Adressumschlag. Ferner wird auf die Ornamentik einer persischen Kupferflasche im Düsseldorfer Museum hingewiesen, die sich als praktisch brauchbar für die Buchbinderkunst erweist. Einige technische Mitteilungen und Notizen machen den Schluss. Zu den erwähnten Abbildungen kommen noch Kopfleisten und Schlussstücke, deren Vorbilder der Einbandsornamentik entnommen sind. Der Preis des Jahrganges ist 12 Mark. Wenn die späteren Hefte dem ersten gleich an Wert sind, wird das neue Fachblatt zweifellos von Nutzen und gutem Erfolg begleitet sein.

Die Festgabe der Stadt Karlsruhe zu der Vermählung der Prinzessin *Marie von Baden*, deren von Direktor *Götz* angefertigten Entwurf wir in beiliegender Tafel wiedergeben, bestand aus einem reich ausgestatteten Prachtalbum, welches 30 Ansichten der badischen Residenz enthielt, nebst einem vom gleichen Meister in Aquarell gemalten Widmungsblatte. Die trefflich ausgeführte Ledertreibearbeit lag in den Händen von Prof. *Rud. Mayer*, der auch die Modelle zu dem wirkungsvollen Metallbeschlage anfertigte, während die Buchbinderarbeit aus der Werkstätte von *C. Feigler* in Karlsruhe hervorging.

Das dieser Nummer beigelegte *japanische Flächenmuster* ist den japanischen Musterbüchern (Nr. 7) von Paul Bette in Berlin entnommen, auf die wir schon in Nr. 1 dieses Jahrganges hingewiesen haben.

R. Mielke, *Die Münchener Kunstgewerbeausstellung in Bezug auf Stil und Zeichenunterricht.* Berlin 1889.

Die Schrift tritt, im wesentlichen im Anschluss an Hirths „Ideen über den Zeichenunterricht", für eine Reorganisation des modernen Zeichenunterrichtes ein, indem einerseits vermehrtes Studium der Naturformen, andrerseits ausführlichere Behandlung der Formenlehre den Gesichtskreis der Zeichnenden erweitern sollen.

Zu diesem Zwecke werden in einem einleitenden Teile die Ziele unseres modernen Kunstgewerbes auf Grund der Münchener Ausstellungsresultate dahin gekennzeichnet, dass es die Heranbildung des Stiles der Zukunft erstrebt, wobei es beeinflusst erscheint durch fabrikmässige Herstellung, durch die Kenntnis früherer Stilepochen, durch erweiterte Bearbeitungsmethoden der Rohstoffe. Die Geburt dieses neuen Stiles wünscht der Verfasser von seiten der Behörden unterstützt zu sehen, indem durch einheitliche Organisation unserer Kunstlehrinstitute, durch Einführung des Naturformenstudiums und der Formenlehre schon in der Schule jenes grosse Endziel gefördert werde. Von Seite 48 ab wird dann ausführlich dargelegt, wie einheitlich und stufenmässig gegliedert der Zeichenunterricht in Schule, Fortbildungsschule, Kunstgewerbeschule und Akademie ineinander greifen könne, und die Pensa dieser einzelnen Anstalten wie ihre Unterrichtsmethode kurz skizzirt.

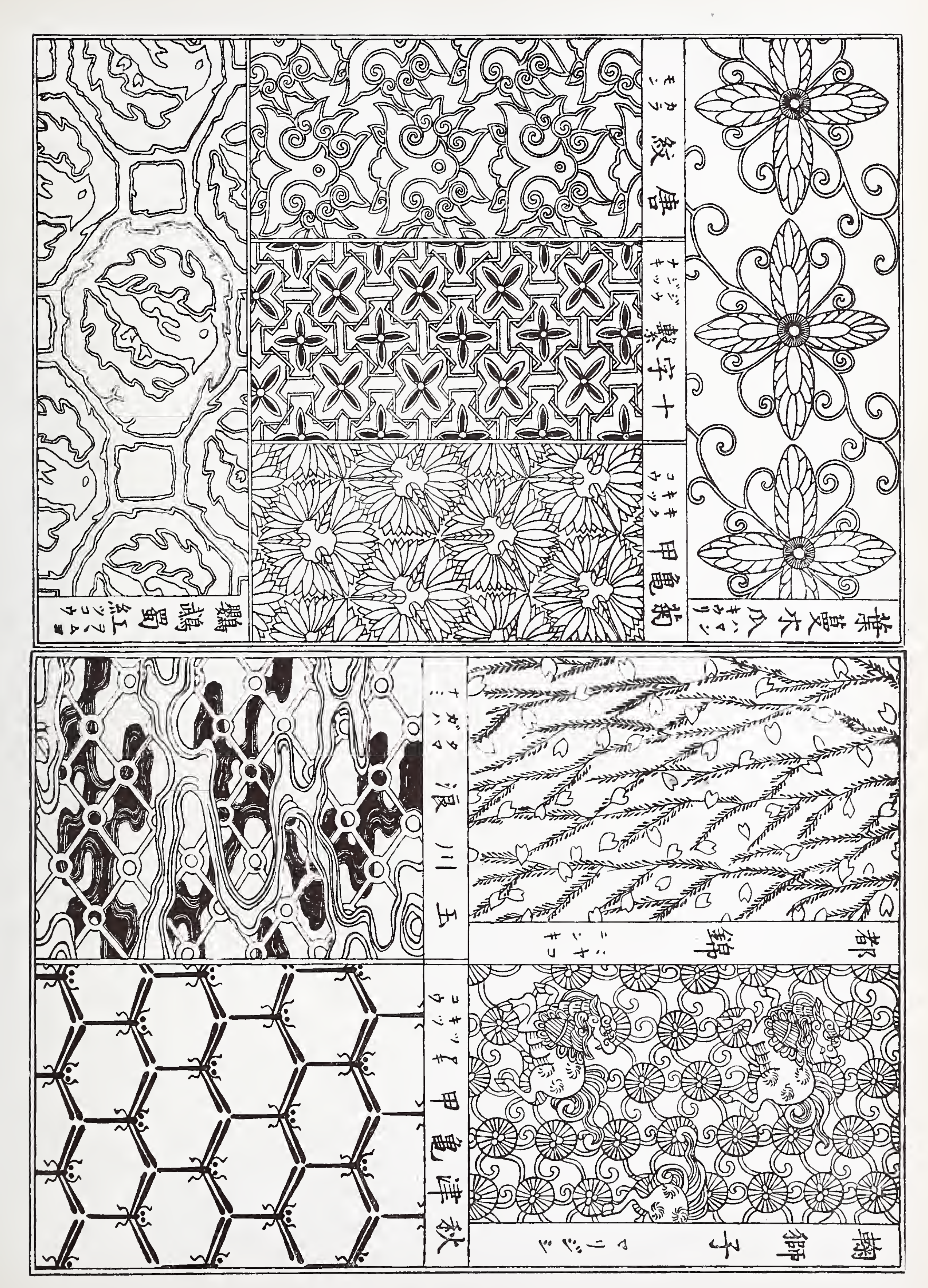
Die Schrift bringt somit nichts wesentlich Neues, ist aber als ein Glied in der Kette der Reformprojekte mit Freuden zu begrüssen, die ja alle im obigen Programme mutatis mutandis übereinstimmen. Im einzelnen wird man zuweilen mehr Präzision, mehr pädagogisch geschulte Anschauung den Vorschlägen des Verfassers wünschen, und, nebenbei bemerkt, barocke Phantasiestücke, wie die S. 45 erfolgte Anpreisung des Zeichenunterrichtes als Palliativ gegen die Sozialdemokratie, gerne entbehren.



Entwurf zu einem Album von Direktor H. Götz.

Festgabe der Stadt Karlsruhe zur Vermählung der Prinzessin Marie von Baden.





Aus einem japanischen Musterbuche. (B.)
(Paul Bette. No. 7).





KUNST UND KUNSTTECHNIK IM WAFFENSCHMIEDE-WESEN.

MIT ABBILDUNGEN.



ES LIEGT etwas Versöhnendes in der Wahrnehmung, dass schon vom Altertume an mit dem Streben die totbringende Waffe zweckentsprechender, wirksamer zu gestalten, jenes sich paart, sie schöner und prächtiger auszustatten. Wir treffen diese uns anmutende Sitte so über den Erdenrund verbreitet, so weit zurückreichend in die Vergangenheit, dass wir annehmen müssen, diese Regung sei tief in dem menschlichen Wesen begründet. Der Insulaner der Südsee, der Indianer des amerikanischen Festlandes, ebenso wie der Grönländer ziert seine Waffe um so reicher, je mehr er sich selbst für tüchtig hält im grausamen Streite mit dem Feinde. In jenen Erdteilen, welche hohe Kulturperioden hinter sich haben, war die Freude an der reichgeschmückten Waffe immer lebendig; sie minderte sich nicht mit dem allgemeinen Rückgange der künstlerischen Fähigkeit in bestimmten Epochen. Die Erzeugnisse wurden roher, das Streben aber nach einer entschiedenen Entfaltung von Pracht wirkte unverkümmert fort. Die Kunst behielt immer ihren Anteil an dem Waffenwesen.

Wenn wir den unermesslichen Einfluss der Waffe auf das Leben in den vergangenen Epochen in Betracht ziehen, ein Einfluss, der je weiter wir in die Zeiten zurückblicken mächtiger erscheint, dann werden wir zugestehen, dass das Kunstgewerbe, wenn auch vornehmlich im Dienste der Kirche gestanden und behütet, doch auch im Gebiete des Waffenwesens eine Schutzstätte gefunden hatte, die es über den Wirren und Greueln der Völkerwanderung uns erhielt und bis zur erneuten Entfaltung pflegte.

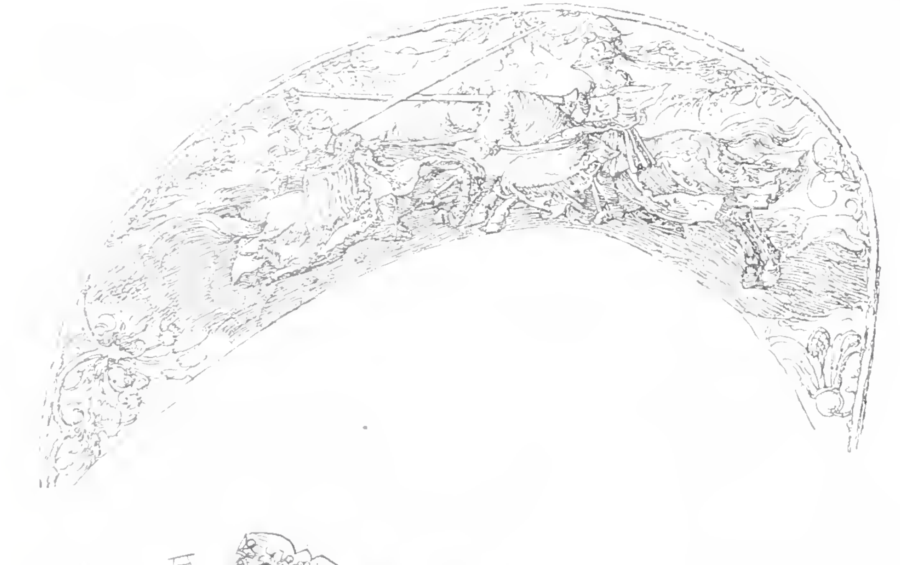
In ihrem Verhältnisse zum Waffenwesen hat die Kunst ihre erste Thätigkeit im profanen Leben gefunden. In diesem Bereiche strebt sie nicht nach der Verehrung des Höchsten, sie wendet sich an das künstlerische Gefühl, an die Prunkliebe des Menschen, nicht eingeengt durch dogmatische und rituelle Gesetze, nur geleitet von den allgemeinen Rücksichten auf den praktischen Gebrauch.

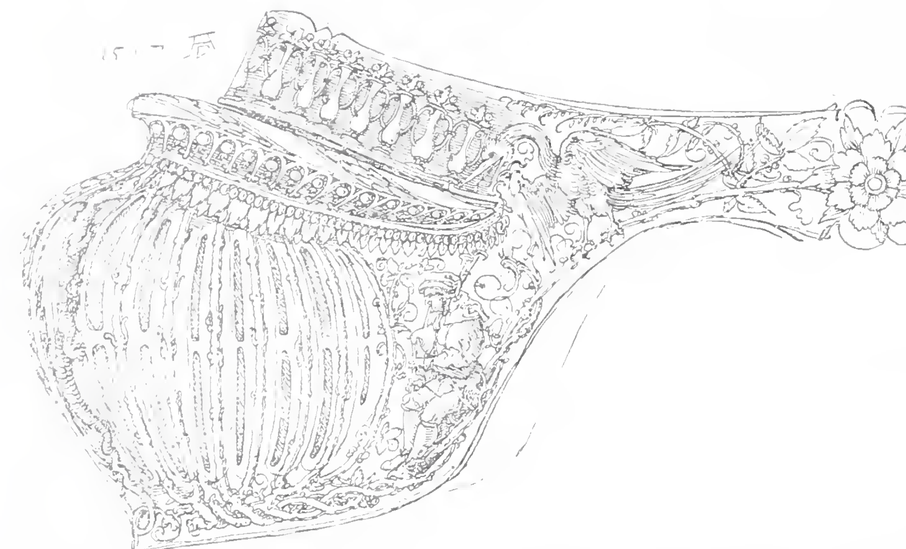
Was beim Zusammenbruche des Römerreiches an kunsttechnischer Fähigkeit übrig geblieben war, konnte vom ästhetischen Gesichtspunkte nur als ein Minimum angesehen werden. Das Streben nach äusserem Prunke begegnete einer immer mehr überhand nehmenden Unzulänglichkeit. Noch gewahren wir die Spuren einer grossen Kunstzeit in Form und Technik, aber beide letztere verrohen allgemach, sie werden endlich barbarisch unter dem Einflusse der nordischen Gäste, die auf den Plan treten.

Die schwerste Krise hatten Kunst und Kunstgewerbe vom 5. bis ins 7. Jahrhundert durchzukämpfen gehabt. Das Alte war gebrochen und neue Keime waren noch nicht zur Entfaltung gelangt. Mit der allmählichen Beruhigung der politischen und sozialen Atmosphäre regten sich auch die Bedürfnisse nach dem Edlen und Schönen, aber die neue Kunst rang nach Formen, die Technik nach Mitteln in einer neu sich bildenden Welt.

Ein grosses Weltgebiet war von diesen Stürmen unberührt geblieben, der Orient. Die Umwälzungen dortselbst führten nicht zu jenen allgemeinen Zerstörungen, sie berührten nicht gleichzeitig den gesamten Weltteil, dass die menschliche Thätigkeit durch sie mächtig gestört oder vernichtet hätte werden können. Der Islam hemmte erheblich den Vorschritt, aber auch er machte erträglichen Frieden mit dem Menschengeiste. So war ein beträchtliches Mass von produktiver Kraft, die nach Entwicklung strebte, im Oriente aufgespeichert, vorwiegend auf

dem Gebiete des Handwerks. Da strebte der Überschuss in die Weite und bald regte sich's an den afrikanischen Küsten entlang von Künstlern und Kunsthandwerkern, die alle den Absatz ihrer Erzeugnisse nach Europa anstrebten. Im 7. Jahrhundert setzten die kunstreichen Sarazenen nach Sizilien über, im 8. nach Spanien und begannen dort eine ebenso hoch zu bewertende als geschäftlich erfolgreiche Thätigkeit. Sie allein begegneten damals dem Bedürfnisse nach kunstvoll ausgestatteten Waffen. Denn, was in Europa damals an Waffen im Gebiete der norischen Alpen, an der Südseite der Pyrenäen und in den julischen Alpen erzeugt wurde, ging über das Bedürfnis des praktischen Gebrauches nur wenig hinaus. Nur am Rhein und speziell in Köln, angeregt durch den Impuls, welchen Karl der Grosse gegeben hatte, bildeten sich bedeutende Werkstätten für Prunkwaffen, die ihre Elemente aus Byzanz an sich gesogen hatten, aber mehr als Goldschmiedestätten wie als Waffenschmieden angesehen werden konnten. Noch aus antiker Zeit hatte sich die Fabrikation von Helmen und Schilden in Pavia erhalten, wie auch an den Südhängen der Alpen gegen die italienische Ebene alte Waffenschmieden ihre Thätigkeit selbst während der Wirren der Völkerwanderung nie vollständig unterbrachen. Im 8. Jahrhundert retteten sich die Bewohner von Lorch, die kräftigen Waffenschmiede mit ihrem Bischofe vor den Avaren nach dem Westen auf eine geschützte Stelle am Zusammenflusse des Inn mit der Donau; dortselbst gründeten sie die Stadt Passau die später berühmteste Erzeugungsstätte von Waffen, die erste der Welt.





Verkleinerte Kopie zweier Handzeichnungen ALBRECHT DÜRERS aus dem Jahre 1517, darstellend Entwürfe zu einem Prunkharnische. Die obere Figur stellt eine Achselstaupe, die untere ein Helmvisir vor. Albertina in Wien.

Eine Geschichte der Waffenindustrie ist noch nicht geschrieben, es fehlen uns noch zum grössten Teile die Materialien zur Darstellung einer menschlichen Thätigkeit, die einst einen so ungeheueren Einfluss auf das gesamte Leben genommen hatte. Forschen wir nach den Persönlichkeiten, welche hier in der Entwicklung von Bedeutung erscheinen, so treffen wir überall auf unbekannte Namen, die wir nur aus Urkunden ausgegraben haben und deren Verdienst wir nur nach dem Umfange ihres Wirkens beurteilen können. Nur in grossen Zügen sind wir imstande zu schildern, wie die grossen Centren der Waffenerzeugung sich allmählich gebildet, wie sie im Laufe der Zeit zu bedeutenden Stätten der Kunst herangewachsen sind und welche hervorragende Namen wenigstens vom späteren Mittelalter an mit der Entwicklung des Faches in Beziehungen zu bringen sind. So skizzenhaft diese Darstellung auch

erscheinen mag, sie wird Daten bringen, welche uns neu erscheinen.

Beginnen wir ohne ängstliche Wahl mit Spanien. Die spanische Waffenindustrie konzentrirte sich vom Mittelalter an, wie nahezu überall um die Gewinnungsstätten ihres vorzüglichsten Materiales, des Eisens, und da sehen wir drei Gebiete hervorragen, jenes den Tajo entlang, von den Bergen von Toledo bis zu den Abhängen des Gebirges der Sierra de S. Memede, jenes an der Küste des Golfes in Biscaja und Guipuzcoa bis in die Ebene von Leon herab. Endlich das Gebiet von Murcia nördlich bis Albacete, südlich bis Almeria reichend. Ersteres hatte als Hauptindustrieort Toledo, das zweite Bilbao, Madragon und Sahagun, das dritte Albacete und Almeria. Isolirter von den Gewinnungsstätten stand ein hervorragender Industrieort: Sevilla.

Waren die beiden südlichen, Toledo und Albacete, durch die Hände der Mauren zu ungemeiner Bedeutung gelangt, so stellt Bilbao sich als der Vorort einer Waffenfabrikation dar, die ihre Uranfänge noch unter den Iberern hatte und die selbst von den Römern und Galliern geschont wurde. Die Erzeugung war aber von primitivster Art und blieb seit ältester Zeit die gleiche. Das Gebiet von Murcia war jenes, welches die Mauren nach ihrem Übertritte nach Spanien zuerst pflegten. Al Makkari berichtet in seiner Geschichte der mohammedanischen Herrschaft in Spanien, dass im Königreiche Murcia die berühmtesten Fabriken von Panzerhemden, Kunstharnischen und mit Gold eingelegten Stahlrüstungen bestanden [1]). Mit dem Vorrücken der Araber breitete sich die Industrie längs des Tajo aus. Leider sind aus jener Zeit nur wenig Daten uns geblieben, doch wissen wir, dass Abderhaman II. (822—852) die dortige Waffenfabrikation reformirte und dass Al Hakem II. um 965 dem Könige Don Sancho von Leon ein reiches Geschenk mit Toledaner Arbeiten machte. Näher tritt uns die Industrie von Toledo erst, als das Gebiet unter christliche Herrschaft gelangt war (1492). Da hören wir von dem Neubegründer derselben Julian del Rey, der ein Maure und Dienstmann Boabdils nach der Gefangennahme des letzteren den christlichen Glauben annahm; Ferdinand der Katholische soll sein Taufpate gewesen sein. Julian, der mit dem maurischen Waffenschmied Reduan identisch sein dürfte, führte als Zeichen ein vierfüssiges Tier, vermutlich eine Nachahmung des Passauer Wolfes, den die Spanier als Hündchen, perillo, erblickten. Die berühmtesten Klingenschmiede Spaniens gehören demungeachtet erst der zweiten Hälfte des 16. und 17. Jahrhunderts an, so Alsonso und Luis der Sahagun, Juan Martinez Menchaca, Thomas de Ayala, die Ruiz u. a. Wie in Italien, so stand auch in Spanien das Goldschmiedhandwerk in inniger Verbindung mit jenem der Waffenschmiede. Beide lieferten prächtige Erzeugnisse, die aber immer in der Zeichnung von den Italienern abhängig waren und gegen diese überhaupt zusückstanden; desungeachtet war der spanische Wehrvergolder eine unentbehrliche Person an den habsburgischen Höfen. Im Feuergewehrwesen ragten die Spanier nie besonders hervor, sie fertigten überhaupt nur glatte Läufe, aber auch Prunkwaffen, die einer grossen Beliebtheit sich erfreuten. Die Industrie Toledos ging im 17. Jahrhundert völlig ein, weil sich die Meister den neuern Erfindungen nicht anbequemen wollten. Als Karl III. dieselbe um 1780 neu erheben wollte, fand sich kein geeigneter Meister als der bereits 70jährige Luis Calisto.



Landsknechtdolch mit Scheide: Auf letzterer die Darstellung des Brudermordes. Verkleinerte Kopie eines Stiches von HEINR. ALDEGREVER, bez. 1530.

Weit früher als in andern Ländern tritt die Waffenindustrie Italiens aus dem Dunkel der Geschichte heraus, die Wiedergeburt der Künste feierte hier ihre Anfänge und wir hören auch im 14. Jahrhundert Namen einzelner Meister von Bedeutung als einen Beweis, wie entschieden man mit den Traditionen des Mittelalters gebrochen hatte, in welchem der Meister in seinem Werke aufgegangen war.

Florenz, die Stadt der Goldschmiede, erklingt uns in den Aufschreibungen zuerst als Erzeugungsort prunkvoller Waffen; von hier verbreitet sich dieser wichtige Zweig der Kunstindustrie nach Mai-

1) Riaño, J., The industrial Arts in Spain. London 1879.

land und in die anderen oberitalienischen Städte, dann auch nach Pistoja und Rom.

Betrachten wir den Gang der Entwicklung der Waffenindustrie Italiens, so müssen wir vor allem der Massenerzeugung gedenken und da ist Brescia, das schon im Mittelalter bezeichnend „l'armata" genannt wurde, vorerst hervorzuheben. Die Industrie bezog ihre Rohmateriale aus den nächstgelegenen eisenreichen Bergen des Monte Prealba und Conche bis Gardone und Caino hinauf. Bis ins 16. Jahrhundert fertigte man dort nur Klingen und Spiesseisen, von da an auch vorzügliche Feuerwaffen; in ersteren hat Pietro Caino, in letzteren haben Giovanni Francini und Lazarino Cominazzo Vater und Sohn grosse Verdienste sich erworben.

Vergessen ist heute die einst so grossartige Stätte der Waffenerzeugung von Belluno und Seravalle in Friaul, von wo die Republik Venedig vom Aufstreben an bis ins 16. Jahrhundert ihre sämtlichen Waffen bezog. Kaiser Friedrich III., die Erzherzöge Friedrich mit der leeren Tasche und Sigmund von Tirol und nicht minder Maximilian I. bewaffneten ihre Söldner aus jenen Werkstätten. An sie erinnert noch heute der Friauler Spiess, das Spetum. Aus Belluno stammen die unerklärlich leichten Klingen, die von heutigen Kennern mit Recht so geschätzt werden. Das war eine Erfindung des Meisters Vittore Camelio, dem der Senat von Venedig 1509 darauf ein Patent erteilte. Von den vielen ausgezeichneten Meistern haben besonders die Brüder Andrea und Giandonato (Zandona) Ferrara aus Fonzaso bei Belluno ihre Namen rühmlich auf die Nachwelt gebracht.

Florenz war, gleich wie Venedig, nicht eine Stätte der Massenproduktion wie etwa Brescia, aber eine erste für Prunkwaffen. Auf die Entwürfe hatten schon die Bildhauer des Cinquecento wie Donatello, Benedetto da Majano u. a. Einfluss gewonnen. Benvenuto Cellini ist direkt nie im Waffenfache beteiligt gewesen, sein Stil, seine Technik aber beherrschen ersichtlich die Arbeiten der späteren Dezennien des Jahrhunderts. Doch die Kunst Cellinis im Hinblicke auf das Dekorationsgebiet im Fache ist doch nur im kleinen und speziell auf die Kunsttechnik hin hier in Betracht zu ziehen. Das gesamte dekorative Wesen stand doch im grossen und ganzen vollkommen unter dem Einflusse Raffaels und der grossen Ornamentisten. Vermittelt wurden die phantasievollen Arabesken und Grotesken durch zahllose Stiche von zumeist römischen Kunsthändlern, so des Lafreri, des Rossi (Rubeis) u. a.

Florenz hat im 16. Jahrhundert hochbedeutende Kunstmeister in unserem Fache aufzuweisen, so Gasparo Mola, Pifanio Piripu genannt Tacito, der Franzose Guglielmo Lemaitre, Aluigi Lani und viele andere. Petrini[1]) gedenkt auch eines gewissen Repa

PETRVS LOTARINGVS WOEIRIOT INVENTOR·F·

Degengriff mit Ortband. Verkleinerte Kopie aus der Serie von Stichen des PIERRE WOCIRIOT DE BUZEY, bez. 1555.

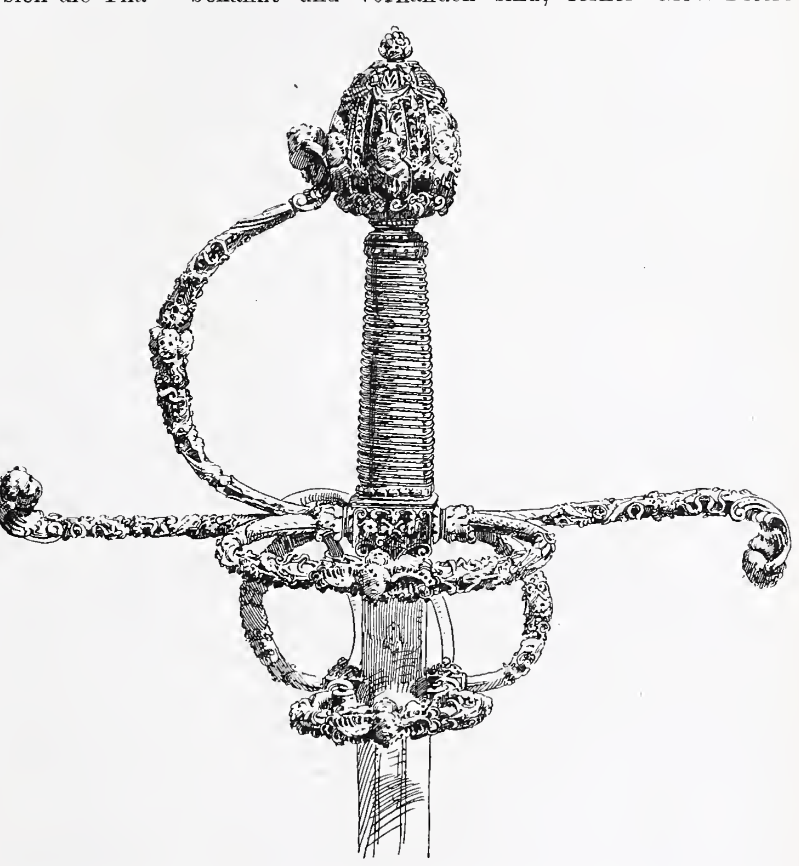
1) Petrini Antonio. Arte fabrile etc. Manuskript von 1642 in der Bibl. Magliabecch. (Cl. XIX, 16.) Mitget. in E. Plon. B. Cellini.

als unübertrefflich in diesem Fache. Die Dekorationstechnik konzentrirte, sich in wunderbarem Repoussé mit Vergoldung und unvergleichlich schöner Tausia.

Nicht geringer wie in der einfachen Gebrauchswaffe gestalteten sich die Erfolge in der Fertigung von Prunkwaffen in Mailand. Schon im 14. Jahrhundert bildete der mit heraldischen Emblemen gestickte Lentner eine besondere Spezialität mailändischen Kunstfleisses; später erstreckte sich die Thätigkeit vorwiegend auf fein ciselirte Schwert- und Degengriffe, tauschirte Spiesseisen, vorwiegend aber auf die herrlich getriebenen und tauschirten Harnische, die in ihrer Eleganz nirgends übertroffen wurden.

In der Erzeugung von Waffen für den gemeinen Gebrauch hatte Mailand schon seit dem 13. Jahrhundert den ersten Rang eingenommen und seine Erzeugnisse drangen weit über Europa hinaus bis an die afrikanische Küste, ja selbst nach Arabien und Persien. Der Druck, welchen Mailand auf die Nebenländer dadurch ausübte, war zunächst Veranlassung, dass die Könige von Frankreich und England, ja selbst Maximilian I. versuchten, die mailändische Waffenindustrie bei sich heimisch zu machen, indem sie Arbeiter von dort in ihren Ländern ansiedelten. Vorzüglich waren es die Mailänder Harnische, die in der ganzen Welt Berühmtheit genossen. Den hervorragendsten Anteil an diesen grossartigen Erfolgen hatte *Petrolo da Missaglia*, der Ahnherr einer zahlreichen Waffenschmiedefamilie; er starb um 1410; nach ihm übernahm die Führung dessen Sohn Tomaso, nach dessen Tode 1468 die riesige Faktorei an dessen Enkel Antonio gelangte. Das Rohmaterial entnahmen die Mailänder aus den nahegelegenen Minen von Valassina, Valsassina und Premana etc.[1])

Es ist erstaunlich, welche Menge von Meistern im speziellen Kunstfache Mailand im 16. Jahrhundert hervorbrachte. Trotz einer namhaften Emigration nach Frankreich ist ihre Zahl so gross, dass selbst die detaillirteste Monographie nicht alle aufzuführen imstande ist. Die Ursache ist darin gelegen, dass der einfachste Eisenarbeiter fähig war, mit seinen Leistungen sich bis ins höhere dekorative Gebiet aufzuschwingen. Von den ungemein zahlreichen Meistern nennen wir nur die hervorragendsten wie Pietro Cantoni, Filippo, Giacomo und Francesco die Brüder Nigroli, Bartolomeo Campi, Lucio Piccinino, Giov. Battista Serabaglio, von welchen noch Werke bekannt und vorhanden sind, ferner Giov. Pietro Figino, Antonio Romero, Bartolomeo Piatti, Martino genannt il Ghinello und zahllose andere.



Prunkdegen, Kaiser Karl V. zugeschrieben. Der Griff von feinem Gold ist reich ciselirt und in Email geziert. Die Klinge trägt Namen und Zeichen des ANTONIO PICCININO in Mailand. Italienisch um 1555.

Die Entwürfe zu den Zeichnungen entnahmen die Mailänder ebenso aus den Ornamentstichen, als auch aus Handzeichnungen des Caradosso, des Agostino Busti und nicht minder des Battista Mantuano, welch' letzterer ja selbst unter die Treibarbeiter zu zählen ist.

Und wie in diesen Vororten der italienischen Kunstindustrie das Handwerk blühte, so breitete es sich auch über zahlreiche kleinere Städte Italiens aus. Wir bemerken Lucca, die alte Waffenschmiedstätte, Neapel, Pistoja, wo besonders Gewehr-

---

1) Vergl. hierüber des Verfassers Abhandlung: Werke Mailänder Waffenschmiede in den kais. Sammlungen. Jahrb. d. kunsthist. Sammlungen des kais. Hauses Bd. IX. p. 375.

läufe erzeugt wurden. In diesem Fache treten Maffia und Bastiano da Pistoja hervor. Kunstarbeiter von bedeutendem Rufe finden wir in zahlreichen Städten zerstreut, so Geronimo Spacini in Bologna, Caremolo da Modrone in Mantua, Serafino Bresciano in Brescia, Paolo Rizzo in Venedig und viele andere.

Wie wir bereits bemerkten, ragt die Waffenindustrie Deutschlands aus dem Altertum herüber. Einen Weltruhm erwarb sich Passau, und die Zeichen seiner Klingen, den „Wolf“ und den „Bischofsstab“ schätzte man auch im Oriente und wog damit bezeichnete Klingen mit Gold auf. Die Passauer verstanden es, ihre Erzeugnisse mit abergläubischem Nimbus zu umgeben. Mit einer Passauer Klinge konnte man sich unverwundbar, d. i. „fest“ machen, wie auch die „Passauer Kunst“ eine Unzahl von Geheimmitteln in sich fasste. Der fromme Schwindel währte bis zum westfälischen Frieden. Bekannt ist, dass Kaiser Karl IV. dem Passauer Messerschmiede Georg Springenklee für seine Zunft ein Wappen verlieh, das eine Krone darstellt, in deren Zinken drei Schwerter stecken. (Schluss folgt.)

NEUE WERKE ZUR GESCHICHTE DER BUCHBINDEREI.

MIT ABBILDUNGEN.

Über wenige Zweige des Kunstgewerbes existirt wohl eine so grosse Litteratur, wie über die Buchbinderei. Eine im Bookbinder (London 1888) enthaltene Zusammenstellung führt rund 250 Werke auf, die sich mit der Geschichte und Technik des Bucheinbandes befassen. Dass die bei weitem grösste Anzahl dieser Publikationen in Frankreich und England erschienen ist, erklärt sich leicht aus dem regen Interesse, das von jeher die englischen und französischen Bibliophilen und Sammler diesem Teile des Kunstgewerbes entgegengebracht haben. Das Kunstgewerbeblatt hat von Zeit zu Zeit über die neuen Erscheinungen auf diesem Gebiete berichtet. Auch heute haben wir die Aufmerksamkeit unserer Leser auf einige neue wichtige Werke über den Bucheinband zu lenken.

Léon Gruel hat sein „manuel historique et bibliographique de l'amateur de reliures“ (Paris 1887. 4. Mit 66 Tafeln in Heliogravure und Farbendruck und vielen Abbildungen im Text. 70 fr.) speziell für den Liebhaber berechnet. Die Ausstattung des Werkes ist prachtvoll und reiht sich den in Frankreich seiner Zeit veröffentlichten Büchern von Techener, histoire de la bibliophilie (mit den Radirungen von Jacquemart, nicht vollendet) und Marius Michel, (la reliure française. Paris 1880—81, 2 Bände) würdig an. Gruel giebt nach einer Abhandlung über das Format der Bücher, eine kurze nach Perioden gegliederte Geschichte des Bucheinbandes in Frankreich und ein lexikalisch geordnetes Verzeichnis von Buchbindern, Bücherliebhabern, Verordnungen, technischen Ausdrücken u. s. w. Den Schluss bildet eine Bibliographie, die allerdings manche Lücken aufweist. Nicht allein englische und deutsche Werke, die einem Franzosen ja ferner liegen, sondern auch französische Werke fehlen, so z. B. Louisy, le livre et les arts qui s'y rattachent. Paris 1886. 8. Das lexikalische Verzeichnis der Buchbinder lässt sich mit Leichtigkeit um mehrere Dutzend Namen vermehren; hoffentlich hat Herr Gruel Gelegenheit dazu bei Herausgabe einer zweiten Auflage. Das Fehlen von Namen, wie z. B. Geoffroy Torys hätte wohl vermieden werden können; sind doch aus Michel, la reliure française und Brunet, la reliure ancienne et moderne die schönen Einbände mit dem zerbrochenen Kruge, dem Signete Torys, längst bekannt. Von Ludwig Bloc ist ein zweiter Einband aus dem Jahre 1526 bei Techener Taf. 41 Nr. 2, abgebildet, zu dessen Verzierung dieselbe Platte, wie bei dem von Gruel gegebenen Bande, nur in anderer Anordnung verwandt ist. Louis le Duc wird als Buchbinder König Heinrichs IV. von Frankreich genannt. Gruel hält pag. 157 den Einband von Joh. Richenbach aus dem Jahre 1469 für den ältesten signirten und datirten. Die Kgl. Sächsische Bibliographische Sammlung besitzt einen Band aus dem Jahre 1436, der von Conrad Forster, Sakristan des Predigerklosters zu Nürnberg gebunden ist, ferner zwei Bände aus den Jahren 1453 und 1457, die von demselben Forster zusammen mit seinen Ordensbrüdern Joh. Wirsing und Joh. Susterer gebunden sind.

Ein Band aus dem Jahre 1435, einstmals im

Besitz von Margarethe, Äbtissin des Katharinenklosters zu Mur, befindet sich nach Klemming och Nordin, svensk boktryckeri-historia in der Kgl. Bibliothek zu Kopenhagen. Ein Faksimile der Inschriften dieses Bandes giebt Brunn in seinem soeben erschienenen Werke „de nyeste undersøgelser om boktryckerkunstens opfindelse. Kjøbenhavn 1889. pag. 65. Merkwürdig sind alle diese zuletzt erwähnten Bände dadurch, dass die Inschriften, die uns über den Verfertiger und die Zeit Auskunft geben, Buchstabe für Buchstabe mit Hilfe einzelner Matrizen in den Lederüberzug der Deckel eingepresst sind. — Die auf den 66 Tafeln des Gruelschen Werkes dargestellten Einbände befinden sich hauptsächlich in öffentlichen und privaten Sammlungen in Paris, einige sind nach Lempertz' Bilderheften und Stockbauers Mustereinbänden reproduzirt. Die Auswahl der Tafeln ist geschickt getroffen und wohl geeignet, einen Überblick über die Entwicklung der Buchbinderei vom Mittelalter bis zum Ende des 18. Jahrhunderts zu geben. Die in den Text gedruckten Illustrationen in Heliogravüre und Zinkographie geben Abbildungen von Titelblättern, Rechnungen, namentlich aber Geschäftsetiketten der Buchbinder, die erste derartige Sammlung, die meines Wissens publizirt worden ist.

Während Gruel sich mit seinem prachtvoll ausgestatteten Werke an die kleine Gemeinde der Bibliophilen wendet, hat *Paul Adam* in seinem Buche über den Bucheinband (Seemanns Kunsthandbücher. Band VI. Der Bucheinband. Seine Technik und seine Geschichte. Leipzig, E. A. Seemann. 1890. 8. Mit 194 Illustrationen brosch. 3 M. 60 Pf. geb. 4 M. 50 Pf.) ein grösseres Publikum im Auge.

So gross die Litteratur über die Buchbinderei ist, so hat es doch bis jetzt in der deutschen Litteratur vollkommen an einem Handbuche gefehlt, das in populärer Weise sowohl die Technik der Buchbinderei, als auch die Geschichte des Bucheinbandes behandelt. Es gebührt der Verlagsbuchhandlung von *E. A. Seemann* in Leipzig Dank dafür, dass sie diesem Mangel mit dem vorliegenden Bande VI der Kunsthandbücher abgeholfen hat. Der Verfasser, Buchbindermeister *Adam* in Düsseldorf, ist dem Fachpublikum durch sein grosses Handbuch der Buchbinderei und durch verschiedene Aufsätze zur Geschichte des Bucheinbandes im Kunstgewerbeblatt u. s. w. rühmlich bekannt.



Italienischer Einband mit Lorbeerzweigen. Ende des 16. Jahrh. Düsseldorf.

Im ersten Teile (Seite 1—155) wird die heutige Technik der Buchbinderei mit beständigen Rück-

blicken auf das früher übliche Verfahren klar dargelegt und mit Illustrationen erläutert. Der Verfasser behandelt im ersten Abschnitt die Anfertigung des Buches bis zum Beschneiden (Behandlung des Rohmaterials, Heften, Herstellung des Buchblocks). Im zweiten Abschnitt wird die weitere Bearbeitung des Buches bis zur äusseren Verzierung geschildert (der Buchschnitt und die Verzierung desselben, die Herstellung der Buchdecke und das Fertigmachen vor und nach dem Vergolden). Das dritte Kapitel giebt Anweisungen zum Verzieren der Einbanddecke. Die älteren, jetzt wieder in Aufnahme gekommenen Verfahren, die Ritzarbeit und die Lederpunzarbeit, sowie die seit altersher üblichen Verzierungsweisen, der Blinddruck, die Ledermosaik, die Vergoldung mit der Hand und in der Presse werden eingehend behandelt. In einem Nachtrage giebt der Verfasser aus seiner gerade auf diesem Gebiete vielerprobten Erfahrung dankenswerte Winke zur Wiederherstellung alter Einbände.

Der zweite Teil giebt uns auf Seite 159—261 eine reich mit Abbildungen versehene Geschichte der Buchdecke und ihrer Ornamentirung. In einer dem heutigen Stande der Wissenschaft entsprechenden Weise wird nach einer einleitenden Vorbemerkung im ersten Abschnitt der Einband des Mittelalters (der kirchliche Prachtband und der Einband mit Blindpressung) behandelt.

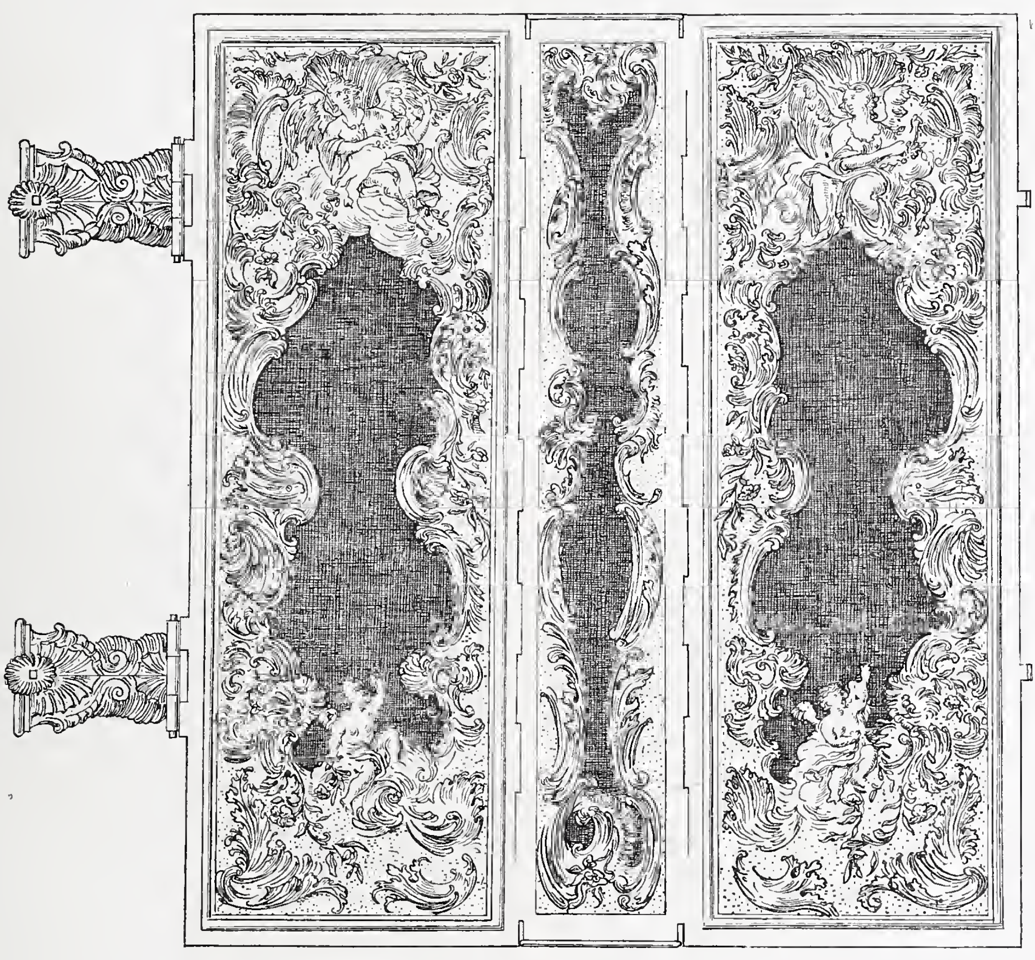
Der zweite Abschnitt hat den Einband der Renaissance, den Lederband mit Goldverzierung, zum Gegenstande. Dieser Abschnitt ist in vier Unterabteilungen gegliedert, von denen die erste sich mit dem orientalischen Einband befasst. Gerade die orientalische Flächendekoration, die auf so vielen anderen Gebieten den Kunsthandwerkern des Abendlandes Anregung gegeben hat, ist auch für die Verzierung des Bucheinbandes in Europa vorbildlich gewesen. Die so reichhaltige Sammlung von Buchdecken, die Kanonikus Bock im Orient erworben und später an das Düsseldorfer Kunstgewerbemuseum abgetreten hat, stand dem Verfasser für diesen Abschnitt zu Gebote. Den Übergang vom Orient zum Occident bilden die Einbände, die König Matthias Corvinus von Ungarn für seine Bibliothek herstellen liess. Ihren Höhepunkt erreicht dann die Buchbinderkunst im sechzehnten Jahrhundert in Italien und Frankreich; die Namen von Majoli, Canevari, Grolier, Geoffroy Tory sind längst allgemein bekannt.

Englischer Einband mit Stickmusterverzierung. Anfang des 18. Jahrh. (Nach Wheatley.)

Der letzte Abschnitt behandelt den Renaissanceband in Deutschland und England. Während bei den deutschen Einbänden der Einfluss des Orients und Frankreichs massgebend ist, richtet sich die englische Buchbinderei bei der Vergoldung der Einbände nach den von Frankreich und Deutschland herübergekommenen Mustern. Den Schluss des Werkes bildet ein Verzeichnis der hauptsächlichsten Werke über die Buchbinderei und ein ausführliches Namen und Sachregister.

Die Illustrationen, die zum grossen Teil neu für das Handbuch hergestellt worden sind, sind gut ausgewählt und machen uns mit einer Reihe schöner Einbände bekannt, die vorher noch nicht publizirt waren.

Es sei uns zum Schluss gestattet, auf die Bedeutung des Unternehmens hinzuweisen, zu dem das Adamsche Handbuch über Buchbinderei gehört. Das South-Kensington-Museum in London, dessen Bestimmung die Pflege des Kunstgewerbes ist, erkannte längst die Notwendigkeit und Nützlichkeit billiger Handbücher über die einzelnen Zweige der Kunstindustrie. So sind auf Veranlassung des „Science and Art Department", von dem das Museum ressortirt, ungefähr zwanzig verschiedene Handbücher erschienen, die reich illustrirt und in Leinwand gebunden, nur 1½ bis 3 sh. kosten. Die zu Paris erscheinende „bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts, publiée sous le patronage de l'administration des beaux-arts", geniesst nicht allein den Schutz der Regierung, sondern auch der Stadt- und Provinzialverwaltungen Frankreichs. Durch feste Subskription von seiten der Behörden auf eine grosse Auflage ist es den Verlegern ermöglicht, einen reich illustrirten, schön gedruckten Oktavband von ungefähr 300 Seiten gebunden zum Preise von 4½ Fr. zu liefern (zu Prämien bestimmte Bände mit Goldschnitt kosten 5 Fr.). Die Verlagshandlung von E. A. Seemann hat den Mut gehabt, ohne Staatsunterstützung ein ähnliches Unternehmen ins Leben zu rufen. Die berufensten Kräfte, die in Deutschland auf kunstgewerblichem Gebiete thätig sind, sind für Bearbeitung der Handbücher gewonnen worden. Im Interesse des deutschen Kunstgewerbes kann man diesem Unternehmen nur die weiteste Verbreitung wünschen.



Silberplattirter Einband. Um 1750. Stuttgart, Gewerbemuseum.

Dem Beispiele anderer öffentlichen Sammlungen ist nun auch das *British Museum zu London* gefolgt und hat eine reiche Auswahl der in seinem Besitz befindlichen Einbände in einer stattlichen Publikation dem grösseren Publikum zugänglich gemacht. (Remarkable bindings in the British Museum selected for their beauty or historic interest and described by H. B. Wheatley. London-Paris 1889. 4. 3 £ 3 s.) Jos. Cundall, der bekannte Verfasser des Werkes „on bookbindings ancient and modern. London, 1881", hat die Auswahl aus den Schätzen des Museums getroffen, die sorgfältigen Beschreibungen rühren

von H. B. Wheatley her. Von den 62 Tafeln geben ungefähr die Hälfte englische Einbände wieder, hauptsächlich aus den Bibliotheken der Könige Heinrich VIII., Eduard VI., Jakob I. und II. und Königin Elisabeth. Von dem Günstling der letzteren, Leicester, wird uns ein Band vorgeführt, ebenso von dem englischen Grolier Thomas Wotton. Die fremden Sammler Maioli und Canevari sind mit je einem Stück, Grolier mit zwei Einbänden vertreten. Von älteren englischen Einbänden ist nur ein Band von Julian Notary in der Einleitung pag. 14 wiedergegeben. Die Tafeln 35, 36 und 60, Einbände von den Eves und Padeloup, die ganz gleich schon so vielmals reproduzirt worden sind, hätten füglich fehlen können.

Die Geschichte des Bucheinbandes weist noch viele Lücken auf, die der Ausfüllung, viele dunkle Punkte, die der Aufklärung bedürfen. Mit besonderer Dankbarkeit begrüssen wir daher diese und ähnliche Publikationen, durch die wir diesem Ziele näher kommen. Schon im Jahre 1887 hatte der berühmte Londoner Buchhändler *Bernard Quaritch* im zweiten Bande seines „general catalogue of books“ auf Seite 1217 u. f. eine Kollektion von rund 1000 Einbänden zum Verkauf angeboten. Durch beständige Einkäufe hat Quaritch diesen Teil des Lagers so bedeutend erweitert, dass er im Anfange dieses Jahres einen Katalog von 1500 Bucheinbänden erscheinen lassen konnte. (Catalogue of 1500 books remarkable for the beauty or the age of their bindings, or as bearing indications of former ownership by great book-collectors and famous historical personages. London 1889. 4. 21 sh.) Welch ein Wert in dieser Sammlung steckt, lässt sich daraus schliessen, dass der Ansatzpreis der 1500 Einbände über 55 000 £ gleich 1 100 000 Mark, beträgt. Es giebt überhaupt keine öffentliche oder private Sammlung, die mit diesem Museum der Buchbinderei wetteifern könnte. Es würde zu weit führen, wenn wir auf die vielen im Kataloge geschilderten Seltenheiten eingehen wollten. Eine Auswahl aus diesen hat Quaritch in meisterhafter Weise reproduziren lassen. (Collection of facsimiles from examples of historic or artistic book-binding, illustrating the history of binding as a branch of the decorative arts. London 1889. 4. 10 £.) Quaritch hat diese Sammlung mit der klar ausgesprochenen Absicht veröffentlicht, uns die Entwickelung des Bucheinbandes vom Mittelalter bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts in einer sorgfältig ausgewählten Folge von Einbänden vorzuführen. Jede Stilperiode, jede der verschiedenen Dekorationsmethoden des Einbandes ist durch ein oder mehrere vorzügliche Beispiele vertreten: Der Ledereinband mit Blindpressung, der sogenannte Cameoband, der italienische noch mit orientalischen Ornamentmotiven versehene Band der Frührenaissance u. s. w. Von Grolier und der durch ihn hervorgerufenen Blüte der Buchbinderkunst bringt Quaritch eine grosse Zahl von Tafeln. Aus der Bibliothek Heinrichs II. von Frankreich sind 3 Bände reproduzirt. Die französischen Meister vom Ende des XVI. und vom XVII. Jahrhundert, die Eves und den so mythischen Le Gascon mit ihren Nachahmern in Frankreich und im Auslande lernen wir aus trefflichen, ihre Richtung genau charakterisirenden Beispielen kennen. Ganz besonders mache ich auf die Tafeln aufmerksam, die uns zum ersten Male in so ausgedehntem Masse mit dem englischen und schottischen Bucheinband des XVII. und XVIII. Jahrhunderts bekannt machen. Die Reproduktion der Tafeln in Chromolithographie ist eine Meisterleitung von W. Griggs in London, der durch die Wiedergabe kunstgewerblicher Gegenstände, durch die Faksimilereproduktion seltener Druckwerke, namentlich der Shakespeareausgaben schon längst rühmlich bekannt ist. Jeder, der sich mit der Geschichte des Bucheinbandes beschäftigt, wird nicht umhin können, immer wieder auf diese ausgezeichneten Publikationen von Quaritch zurückzukommen.

Zum Schluss erwähne ich ein neues Werk von Marius Michel (L'ornamentation des reliures modernes. Paris, M. Michel et fils 1889. 4. Mit Tafeln 20 Fr.) Während die obigen Werke sich alle mit der Geschichte oder der Technik des Bucheinbandes befassen, beschäftigt sich Michel mit der ästhetischen Seite der Frage. Es stellt in klarer und anregender Weise die Gesichtspunkte fest, welche bei der Dekoration der Buchdecke massgebend sind. Das Buch ist ebenso interessant für den Bücherliebhaber, wie belehrend für den Fachmann und verdient wegen seiner mannigfachen Vorzüge eine eingehendere Besprechung, als hier der Raum zulässt; wir behalten uns dieselbe für später vor.

K. BURGER.

KLEINE MITTEILUNGEN.

— *Karlsruhe.* In der Monatsversammlung des Badischen Kunstgewerbevereins vom 6. März hielt Prof. Dr. *M. Rosenberg* einen lehrreichen und beifällig aufgenommenen Vortrag über *„das Meisterstück der Goldschmiedezünfte“*, dem wir in Kürze folgendes entnehmen: Von dem sogenannten Meisterstück der Zünfte haben wir vielfach einen unrichtigen Begriff, weil uns die Geduldspiele und Albernheiten jener Zeiten vorschweben, in welchen sich die Zünfte und der ursprünglich gesunde Sinn ihrer Satzungen bereits überlebt hatten. Vom kunst- und kulturgeschichtlichen Standpunkt aus ist es höchst wichtig, die Entstehung und Weiterentwickelung der Meisterstücke zu verfolgen. — Die älteste Geschichte der Zünfte liegt im Dunkel. Die Notwendigkeit des Zusammenschliessens im Mittelalter hat sie offenbar bedingt und nicht etwa altrömische Tradition. Im Jahre 1149 wird in einer Kölner Urkunde als ältest nachweisbar das Wort Zunft gebraucht. Die Zünfte sind jedenfalls viel älter und haben gewiss vordem ohne Aufzeichnungen bestanden. Es ist sogar anzunehmen, dass sie mit dem Auftreten schriftlicher Satzungen die beste Zeit bereits hinter sich hatten. Die ältesten Ordnungen über das Meisterstück finden sich in den Städten Hamburg, Lübeck, Riga, Braunschweig, Wismar (1350—1400). 100 Jahre später treten sie in Süddeutschland auf, aber selbständig und in anderer Form, und diese Form ist es dann, die später der Norden vom Süden annimmt. Im Norden galten ursprünglich als Meisterstücke der *Ring*, das *Messer* und die *Arm- oder Brustspange.* Es waren also allgemein gebrauchte, leicht verkäufliche Gegenstände des persönlichen Schmuckes und Gebrauchs. Die Ordnungen schreiben die Gestaltung ziemlich genau vor, wie eine solche aus Lüneburg aus dem Jahre 1400 darthut. Da gewisse Luxusgesetze oder besser gesagt, Verordnungen gegen den Luxus das Tragen des Schmuckes beeinflussten, so sind auch die *Meistgewichte* festgesetzt (nicht über so und so viel Lot in Silber). Die Meisterstücke standen im Zusammenhang mit dem täglichen Leben, sie dienten als Braut- und Hochzeitsgeschenke etc. Das Email spielt eine grosse Rolle; erst wird nur echtes Email beansprucht, später wird auch Lackemail (kaltes Email) und Niello zugelassen. Da sich in den fränkischen Gräbern bis zum 7. Jahrhundert bereits sehr schöne Emailschmucke finden, so ist anzunehmen, dass auch in der nachfolgenden Zeit bis zum 12. Jahrh, in der die Gräberfunde fehlen, weil den Toten kein Schmuck mehr mit ins Grab gegeben wurde, diese Technik sich fortgeerbt habe. Die Meisterstücke des Südens sind *Becher*, *Petschaft* und *Ring.* An Stelle des Bechers stand ursprünglich der Kelch; im Kulturkampf der Reformation wurde der letztere durch ersteren verdrängt und in Bezug auf Städte wie Nürnberg, Augsburg, Strassburg u. a. lässt sich diese Verdrängung genau zeitlich mit den politischen Vorgängen in Übereinstimmung bringen. Später wurde es Sitte, in der Zunftlade eine Skizze der anzufertigenden Gegenstände zu hinterlegen. In Nürnberg veranlasste der bekannte Goldschmied *Wenzel Jamnitzer*, dass fertige Modellstücke in die Lade aufgenommen wurden. Über Petschaft und Ring sind wir nicht unterrichtet, aber von dem Becher in Form einer Akeleiblume sind mehrere nach dem Modell gefertigte Meisterstücke noch in den Museen vorhanden. Der Entwurf stammt mutmasslich von *Paul Flint*, als Meister für die getriebene Verzierung wird *Martin Rehlein* genannt. Der vor einigen Jahren von dem Kunstgewerbemuseum in Berlin erworbene *Ratsschatz aus Lüneburg* ist ebenfalls Zeuge der ruhmvollen Vergangenheit deutscher Goldschmiedekunst. Das Hereinbrechen des 30jährigen Krieges mit seinen traurigen Folgen hat einen raschen Verfall dieser Kunst bewirkt. Der spätere französische Einfluss hat dann das *französische Meisterstück*, die *Thee-* oder *Kaffeekanne* und die *Dose* an Stelle der ehemaligen gesetzt. Schliesslich ist das Meisterstück ausgenützt worden zu allerlei unlautern Machenschaften, zur Fernhaltung unbeliebter Wettbewerber und ist der wohlverdienten Lächerlichkeit verfallen. Dem Vortrage folgte die Erläuterung der in dem Saale angeordneten, aus älteren und modernen Erzeugnissen des Kunstgewerbes, vorwiegend aber aus Metallarbeiten bestehenden Ausstellung, durch den Vorsitzenden, Direktor Götz. Dieselbe umfasste des näheren ungarische und siebenbürgische Silberarbeiten, wie Prunkgürtel, Agraffen, Schliessen und sonstige Schmuckgegenstände, Arbeiten in Email cloisonné und Limoges, Email von Barbedienne in Paris, Arbeiten in gepresstem Leder von Klein in Wien, eine reichgeschnitzte Buchdecke von Prof. *J. Koch* in Furtwangen aus dem Besitze I. K. H. der Grossherzogin; besonderes Interesse erregte ein von Ciseleur *Klenk* in Frankfurt a. O. eingesendeter Silberguss nach der Natur. Die feinsten Gräser und Blütenzweige, untermischt mit kleinem Getier, sind in diesem Gusse in wunderbarer Schärfe wiedergegeben.

Karlsruhe. In der Monatsversammlung des *badischen Kunstgewerbevereins* vom 8. Januar hielt Herr Geh. Hofrat, Prof. Dr. *Lübke* einen ebenso schönen als lehrreichen Vortrag, der infolge der zur Zeit herrschenden Influenzazustände allerdings nicht so zahlreich besucht war, als es sonst wohl der Fall gewesen wäre. Der geschätzte Redner sprach über *Hans Holbein d. j.*, in seiner Beziehung zum Kunstgewerbe. Nach einer allgemeinen Einleitung über den Begriff der Renaissance, welche dem mehr korporativen Mittelalter gegenüber die Entdeckung der Welt und des einzelnen bedeute, und welche an Stelle der religiösen Kunst die Profankunst des Palastes und des Bürgerhauses setze, folgten die nötigen Angaben über die persönlichen und familiären Verhältnisse des grossen Künstlers, welcher weit mehr bahnbrechend gewesen sei als sein Zeitgenosse Dürer. Von seinem Vater Hans Holbein d. ä. das ererbte Talent und eine gute Schule mitnehmend, zog unser Künstler 17 Jahre alt von Augsburg nach Basel, wo er mit den ersten Männern der Stadt in Beziehung trat, so mit Erasmus, dem er das Lob der Narrheit köstlich illustrirte. Hier offenbart sich sofort seine grossartige Vielseitigkeit. Er malt Porträts und Heiligenbilder, er schmückt Säle und Häuserfassaden, so das berühmte Haus zum Tanz; er macht Entwürfe zu Glasgemälden, den sog. Glasscheiben, die man sich damals in der Schweiz zu schenken pflegte und zu vielen anderen Dingen. Seine Renaissanceformen, lebendig, frisch und motivreich sind grundverschieden von der italienischen Formensprache, sie zeigen echt deutsches Gepräge und eine Fülle und Beweglichkeit, die öfters schon an das spätere Barocco erinnern. Trotz der vielen

Arbeiten und Aufträge war seine Stellung keine glänzende, was ihn veranlasste nach England zu ziehen, wo der damalige Hof und die vornehme Gesellschaft ein ganz anderes Wohlleben führten, als dies in dem bürgerlichen Basel der Fall sein konnte. Von Erasmus an Thomas Morus empfohlen, malte Holbein zunächst die Familie des letzteren und dann eine Reihe anderer Persönlichkeiten. In Samt und Seide gekleidet, kehrte er zwei Jahre später nach Basel zu seiner Familie zurück, wo er sich ein eigenes Haus kaufte. Die reformatorische Bewegung, welche nunmehr der humanistischen folgte und die bekannte Bilderstürmerei im Gefolge hatte, scheint dem Künstler wenig gefallen zu haben, denn trotz des von der Stadt Basel gebotenen Wartegeldes sehen wir ihn bald wieder auf dem Wege nach England, wo er sich nun die besondere Gunst des Hofes und des Königs erwirbt. Er malt Heinrich VIII. und seine verschiedenen Gemahlinnen und Bräute; der König bewilligt ihm ein Jahresgehalt von 30 Pfund. Das Jahr 1530 findet ihn wieder in Basel bei Weib und Kind, die er uns in einem seiner wunderbarsten Bilder erhalten hat. Sein dritter Aufenthalt in London bringt ihm unerwartet den Tod. Die Pest des Jahres 1543 rafft ihn hinweg; wir wissen nicht einmal, wo er begraben liegt. Der grosse Porträtmaler, der als solcher unerreicht dasteht, fand stets Zeit, dem Kunsthandwerk seine Hand und seinen genialen Geist zu leihen. Ausserordentlich zahlreich sind die uns erhaltenen Skizzen und Entwürfe zu Gefässen, Schmucksachen, Dolchgehäusen, Buchdeckeln u. s. w. Überall zeigt sich nicht nur die grossartige künstlerische Auffassung und Durchbildung, sondern auch ein vorzügliches Verständnis im Anpassen an die betreffende Technik, so dass auch auf dem Gebiete der Kleinkunst kein zweiter Künstler ihm gleich kommt. In den Modeirrungen des Tages werden seine variantenreichen Entwürfe voll sprudelnder Lebendigkeit stets eine herrliche und nie versagende Quelle für die Nachbildung sein. Nicht in der blinden Nachahmung, sondern im verständnisvollen Nachfühlen der grossen Werke früherer Zeiten liegt das Heil unseres heutigen Kunstgewerbes. Reicher Beifall bewies dem Redner, dass er das Richtige getroffen, indem er den Meister mit begeisterten Worten schilderte und seine Werke in zahlreichen Wiedergaben vor Augen führte.

Fachblatt für Innendekoration. Herausgeber u. Verleger *Alexander Koch* in Darmstadt. Monatlich 2 Nummern, Preis vierteljährlich 2 M. 50.

Wenn wir dem vorliegenden Unternehmen gegenüber uns veranlasst sehen, einem Fachblatte das Wort zu reden, geschieht dies nach gebührender Prüfung des sachlich reichen und sorgfältig zusammengestellten Inhaltes der aufliegenden ersten beiden Nummern, zu denen das einführende Vorwort Prof. Luthmers gleichsam als ein erfülltes Versprechen gelten kann. — Luthmers Wirken und Schaffen in dem Bereich der Innendekoration ist durch die Fruchtbarkeit seiner schriftstellerisch und zeichnerisch gleich gewandten Feder so eingreifend und bestimmend geworden, dass sich das Gros der strebenden Schreiner und Dekorateure immer wieder gern seiner Belehrung unterwirft. Nicht minder dürfte das Wissen und Können Friedr. Fischbachs auf dem Gebiete der textilen Kunst im Dienste des neuen Fachblattes geeignet sein, die produktiven Kräfte der in Betracht kommenden Industrien in intimere Beziehungen nicht nur zu den Abnehmern ihrer Fabrikate, sondern vor allem zu dem Wesen von Stoff und Muster zu bringen. Es ist thöricht, stets leichtfertig auf die Behauptung zurückgreifen zu wollen, dass die Abnehmer und im engeren Sinne speziell das grosse Publikum so sonderbare Verlangen an die Muster stellen. Der Laie lässt sich sehr gern belehren, wenn ihm das Gebotene nicht allzu trocken und wesenlos aufgetischt wird. — Das gesteckte Ziel des „Fachblattes“ giebt uns die berechtigte Hoffnung, dass seine Leiter und Mitarbeiter gewillt sind, Obigem Rechnung zu tragen. Die leidige Wohnungsstilfrage findet in trefflicher Weise unter praktischen Gesichtspunkten in einem längerem Aufsatze von Karl Behr-Mainz neue Nahrung, während Georg Böttieher gleichzeitig anstrebt, die stilistische Seite der Tapete zu behandeln. Diesem schliessen sich Mitteilungen aus Vorträgen und Erörterungen schwebender Fragen, sowie über das Für und Wider von Ausstellungsbestrebungen ergänzend an. — Auch der eigentlichen Familie wird der vielseitige Inhalt des Fachblattes manche willkommene Unterweisung und Anregung spenden. Würde dem belehrenden Worte auch noch die vom Verleger in Aussicht gestellten bildlichen Beilagen — (möglichst in weniger raffinirter Darstellung, jedoch von desto grösserer Formenschönheit) — erläuternd zur Seite treten, so wäre dem Gesamtbegriff „Innendekoration“ eine Zeitschrift gegeben, deren gedeihliche Fortentwickelung aufrichtig zu wünschen wäre. *O. S.*

x. — In der *Düsseldorfer Kunstgewerbeschule* werden mit dem Anfang April beginnenden Sommerhalbjahre zwei neue Fachklassen für den Abendunterricht eingerichtet, und zwar eine für Wachsmodelliren für Graveure, Ciseleure, Gold- und Silberarbeiter und eine für Entwerfen von Flächendekorationen für Lithographen, Dekorations- und Glasmaler.

— *Preisausschreiben.* Die in München erscheinende Fachzeitschrift „Der Deutsche Steinbildhauer“, amtliches Organ des Verbandes deutscher Steinmetzgeschäfte, erlässt soeben ein Preisausschreiben für Originalentwürfe von Grabdenkmälern. Ausgesetzt sind 6 Preise im Gesamtbetrage von 450 Mark. Die Entwürfe sind bis 15. Mai l. J. an *Eduard Pohls Verlag* in *München* einzusenden; die Entscheidung des Preisgerichts wird am 1. Juli veröffentlicht.

— *Pforzheim. Kunstgewerbeverein.* Auf das Konkurrenzausschreiben für Entwürfe zu modernen, geschmackvollen Schmuckgegenständen haben auf den 20. März 1890 86 Teilnehmer zusammen 393 Entwürfe eingeschickt. 43 Teilnehmer sind von Pforzheim, 11 von Schwäb. Gmünd, 11 von München, 6 von Hanau, 4 von Berlin, 2 von Kassel, 2 von Gablonz und Karlsruhe, Offenburg, Stuttgart, Nürnberg, Dresden, Ingolstadt und Wiesbaden je 1 Teilnehmer. Vom Preisgericht, bestehend aus dem Gesamtvorstande und der gewählten Kommission, den Herren *F. Loog*, *F. Mahla*, *Ad. Majer* und *Gust. Siegle* sind angekauft worden 68 Entwürfe im Gesamtbetrage von 806 M., und zwar von 21 hiesigen und von 17 auswärtigen Teilnehmern, im ganzen von 38. Darunter sind 9 Kunstgewerbeschüler von hier und 11 frühere Schüler von hier. Die 17 auswärtigen Teilnehmer verteilen sich auf folgende Städte: 5 von Schwäb. Gmünd, 4 von Hanau, 4 von München, 2 von Berlin, 1 von Gablonz und 1 von Dresden.



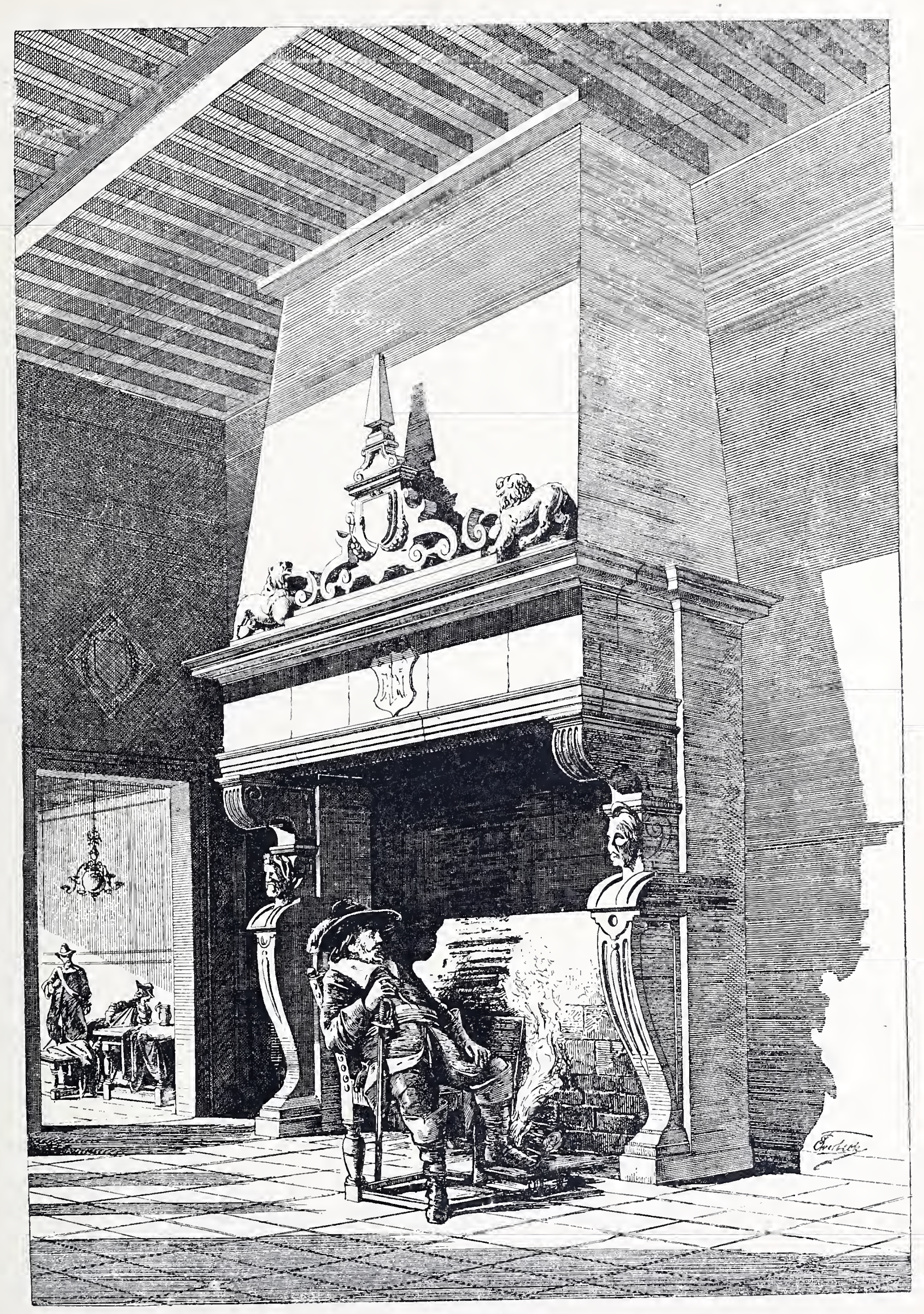
Albumdeckel, in Holz geschnitzt.

Von ROMANELLI, Bildhauer in Florenz.

Im Besitze der Gr. Landesgewerbehalle in Karlsruhe.

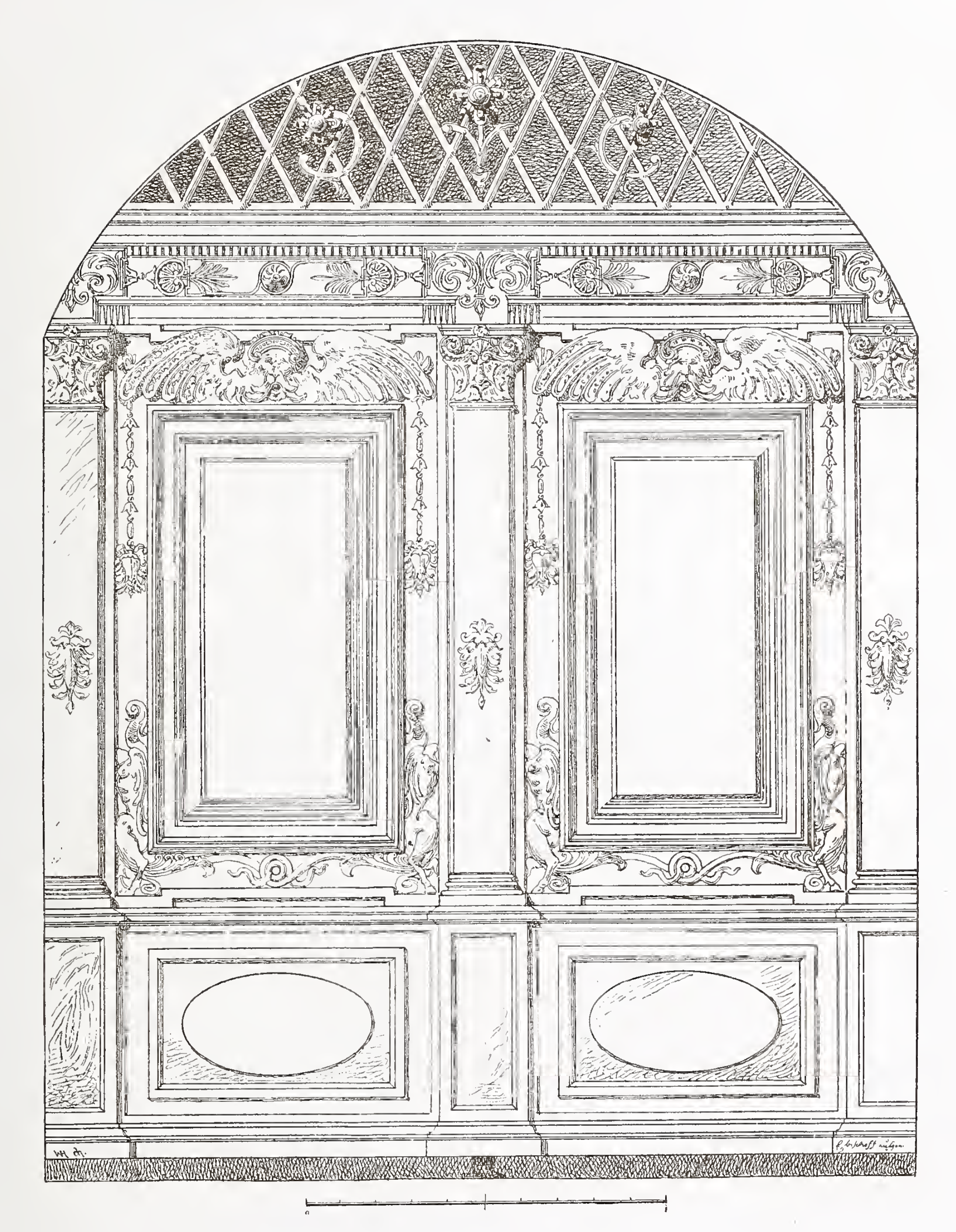
Aufgenommen und gezeichnet von Kunstgewerbeschüler E. SCHLEITH, dortselbst.





Kamin im Tribunal zu Furnes.
Aus Ewerbeck „Die Renaissance in Belgien und Holland".





Hausthor aus dem 17. Jahrhundert.

In der Tetzelgasse in Nürnberg.

Aufgenommen und gezeichnet von Eug. Bischoff, Architekt und Professor an der Kunstgewerbeschule Karlsruhe.





Blumengehänge im Stil Louis XVI.

Nach dem Gipsabguss gezeichnet von Kunstgewerbeschüler E. Schleith in Karlsruhe.







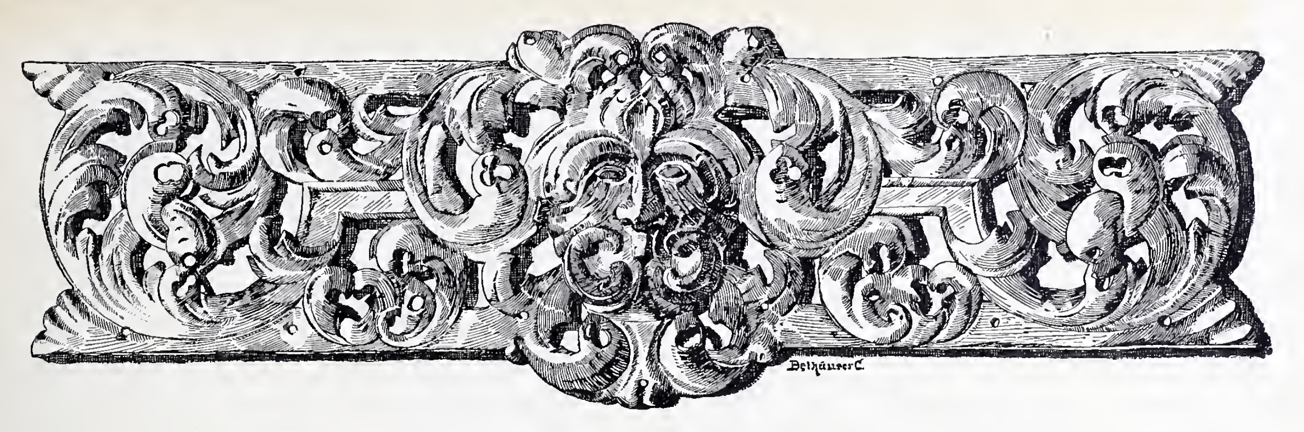
HARNISCH



PRUNKSCHILD

Waffensammlung des Kaiserl. Hauses in Wien

Druck von F. A. Brockhaus Leipzig

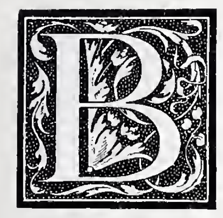


Beschlag aus der Barockzeit. In Eisenblech getrieben. Kunstgewerbemuseum in Karlsruhe.
Aufgenommen und gezeichnet von C. BETHÄUSER.

KUNST UND KUNSTTECHNIK IM WAFFENSCHMIEDE-WESEN.

MIT ABBILDUNGEN.

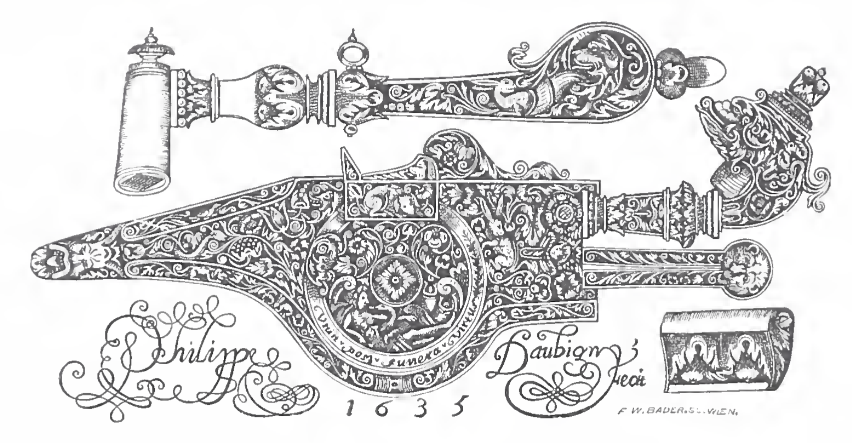
(Schluss.)

IS INS 12. Jahrhundert reicht die Waffenindustrie Solingens zurück. Nach einer Tradition soll sie durch Adolf IV. von Berg 1147 gleichfalls von dahin ausgewanderten steirischen Eisenarbeitern gegründet worden sein; ihren Aufschwung verdankt sie den ungemein gesteigerten Waffenbedarf in den Kreuzzügen. Solinger Werkstätten bedienten sich häufig fremder Marken, so von alters her des Passauer „Wolfes", ebenso spanischer. Letzteres Vorkommen erklärt sich dadurch, dass zahlreiche Solinger Meister zeitweise in Spanien arbeiteten. Ein Hauptpunkt der Waffenerzeugung war Suhl in Thüringen; daselbst bestand die Waffenindustrie schon vor 1380, die ihre Harnische und Schwerter der Ritterschaft Deutschlands lieferte. 1563 gründete der letzte Graf von Henneberg daselbst die Feuerwaffenindustrie im grossen Stile, die bis in unsere Tage herein in grossem Ansehen sich erhielt. Die Büchsenmacherfamilie Klett hat an ihrem Ruhme nicht geringen Anteil.

Mit diesen grossen Centren teilten aber auch viele deutsche Städte, vorab einzelne Reichsstädte, den Ruhm einer ungemeinen Produktionsfähigkeit auf dem Gebiete der Waffen. Schon im frühen Mittelalter tritt da Nürnberg immer achtungsgebietender hervor. Eine der ältesten ist die dortige Messererzunft von 1285. Im 14. Jahrhundert hatten die Nürnberger Werkstätten bereits den Ruf der ersten Deutschlands, und von dieser Zeit nimmt die Kunst immer mehr Einfluss auf das Handwerk. In Bezug auf die künstlerische Ausstattung der Erzeugnisse ist Nürnberg erst vom Ende des 15. Jahrhunderts voll zu würdigen und wir zählen von da an Meister, deren Namen für alle Zeiten in der Kunstgeschichte glänzen werden, wie die Plattner Hans Grunewalt, Wilhelm von Worms, Vater und Sohn, Konrad Lochner, Valentin Siebenbürger, die Büchsengiesser Sebald Behaim, Andreas Pegnitzer, Vater und Sohn, und viele andere. Wie in Italien, so hatte auch in Deutschland die allgemach innigere Verbindung mit der Kunst den Anstoss zur Hebung des Handwerkes gegeben. War der erste Anstoss hierzu auch aus Italien gekommen, die grosse geistige Kraft der Nation bildete die fremden Elemente in staunenswert kurzer Zeit nach ihren Anschauungen um und da steht der grosse deutsche Meister Albrecht Dürer mitten im industriellen Gebiete wie eine eherne Säule da. Er, der Meister im grossen Stile, nimmt Einfluss auf die kleinsten Verhältnisse im nationalen Leben; ihm ist es nicht zu gering, von der Staffelei weg zum Tische sich zu setzen, um den Entwurf zu einem Gerät zu machen. Der Kaiser wünscht 1517 einen Entwurf zu einem silbernen Harnisch und er zeichnet einen solchen in allen Details; er wurde von Koloman Helmschmied auch ausgeführt, wäre er uns erhalten geblieben, er würde in künstlerischer Schönheit von keinem der Welt überragt worden sein. Und wie Dürer, so interessirten sich seine künstlerischen Zeitgenossen und Nachfolger nicht weniger für das Waffenwesen, das ja einen so

bedeutenden Teil des Lebens absorbirte. So sehen wir im Skizzenbuche des Hans Baldung Grün Musterzeichnungen von Harnischen, so kennen wir die Beteiligung der beiden Burgkmair am Waffenwesen, wie nicht weniger Albrecht Altdorfers. Speziell auf dekorativem Gebiete ragt in der fränkischen Schule A. Aldegrever hervor, der der Ornamentik eine eigene Richtung gegeben hatte, und welchen bedeutenden Einfluss haben nicht der ältere L. Cranach, Aug. Hirsvogel und die Goldschmiede Jamnitzer auf die Verzierung der Waffen genommen?

Im Verlaufe des 16. Jahrhunderts trat gegen das mächtige Nürnberg eine lebenskräftige Rivalin auf: Augsburg. Von alter Zeit her eine gute, wenn auch nicht tonangebende Waffenwerkstätte, gab die volkstümliche schwäbische Kunst den Anstoss zu einer Entwicklung, die jene Nürnbergs bald überragte. Zahllos wuchsen die Plattner aus der alten Augusta Vindelicorum heran, und auch ihre Bedeutung wurzelte darin, dass sie in inniger Verbindung mit der heimischen Kunst standen. Voran reihen sich die Kolman Helmschmied, deren Thätigkeit sich bis 1440 hinauf verfolgen lässt. Dem ältesten bekannten der Familie, Georg, folgte dessen Sohn Lorenz († 1516), diesem der berühmte Enkel Koloman († 1532) und diesem wieder dessen Urenkel Desiderius, der die Leistungen selbst der Italiener in den Schatten stellte. Weiters der talentvolle Innsbrucker Wilhelm Seusenhofer, Matthäus Frauenbrys, Anton Peffenhauser und zahllose andere. Im Geschützgusse ragt der famose Vorarlberger Gregor Löffler hervor, der Augsburg seiner prächtigen Geschütze halber sprichwörtlich gemacht hat. Fragen wir nach den Meistern, welche dem Waffenwesen sein künstlerisches Gepräge aufgedrückt, es zu seiner ungemeinen Bedeutung erhoben haben, dann sehen wir, dass nicht allein Maler, sondern auch Bildhauer, Goldschmiede und selbst simple Ätzkünstler einen wesentlichen Anteil hier haben. Wir sehen hier von Nürnbergern und selbst von Burgkmair ab, die ja alle hier mitwirkten, und deuten auf Hans Holbein, der, wenn auch aus der Ferne, doch ersichtlich den bedeutendsten Einfluss auf die dekorative Kunst im Waffenwesen Augsburgs genommen hat. Wie Augsburg später in die Bewerbung getreten ist, so fand es auch eine andere Art des Kunstbetriebes vor. Es stand nur anfangs in Verbindung mit den grossen Meistern, später fand es seine Ornamentisten in einer Unzahl von Goldschmieden, Emailisten und Ätzmalern, die an sich betrachtet, ganz Ansehnliches leisteten, wie Jörg Sorg Marquart, Christof Lenker, Schanternell, Attemstätter, die Ätzmaler Roth und viele andere. Endlich boten die zahlreichen Ornamentstiche aus dem Weigelschen Verlage und jene aus den Niederlanden treffliche Muster. Selbst italienische Vorlagen sind bei Desiderius Kolman nachzuweisen.



Radschloss und Spanner mit feinen Gravirungen verziert, aus der Serie gestochener Blätter des PHILIPPE CORDIER D'AUBIGNY (1635—1655) bez. 1635.

Von nicht geringer Bedeutung war der Einfluss einiger Höfe in Deutschland auf die Entwicklung des Waffenschmiedewesens. In Bayern errichtete Herzog Albrecht IV. 1492 zu München die Stuckgiesserei am Glockenbache, um deren Förderung sich die Familie Ernst wesentliche Verdienste erworben hatte. Die Plattnerei war zu Landshut, ihr hervorragendster Meister war Franz Grosschedel. In Sachsen wirkt zu Dresden von 1460 an die berühmte Stuckgiesserfamilie Hilger. Im Plattnerhandwerk ragten Hans und Sigmund Rosenberger in Dresden und die angesehene Familie der von Speyer zu Annaberg hervor [1]).

1) Gurlitt, L., Deutsche Turniere, Rüstungen und Plattner im 16. Jahrh. Dresden, 1889.

Für diese von den Kunstcentren entfernten Meister ist im dekorativen Gebiete nicht der Einfluss einer speziellen Schule wahrnehmbar. Sie nehmen ihre Elemente allenthalben und selbst von Niederländern, wie Theodor de Bry, den Floris und Hieronymus Coock. Die heimischen Ornamentisten tauchen in den kleinsten Städten auf, viele wirken in München. Hefner-Alteneck publizirte aus dem kgl. Kupferstichkabinet zu München eine Anzahl Handzeichnungen: Entwürfe deutscher Meister für Prunkharnische [1]), so deren von Hans Mielich für Ruhm für sich in Anspruch nahmen. Selbst nach der Erfindung des Flintenschlosses vermochte Deutchland noch namhafte Meister aufzuweisen, die allerdings den heimischen Stil verliessen, wie Armand Bongarde in Düsseldorf, Ulrich Mänz in Braunschweig, S. Hauschka in Wolfenbüttel, J. A. Kuchenreuter in Regensburg u. a. Für die Büchsenmacherei bildete sich eine eigene, den Franzosen nachgebildete Kunstlitteratur; wir erwähnen daraus nur der Ausgaben des Peter Schenck in Amsterdam 1692 und des Christof Weigel in Nürnberg.



Flintenkolben mit reichen Einlagen.
Aus der zweiten Ausgabe des Kupferstichwerkes von JEAN BERAIN JUN. von 1667.



Sogenanntes Daumenblättchen an der Jagdflinte des Herzogs Karl Leopold V. von Lothringen, mit seinem Bildnisse. In Eisen geschnitten von ARMAND BONGARDE in Düsseldorf nach dem Porträte von WILH. WISSING. Um 1678.



Sogenanntes Daumenblättchen von einer Jagdflinte des Herzogs Ludwig Wilhelm I. von Baden mit dem Bildnisse des damaligen Königs Joseph I. In Eisen geschnitten von PHILIPP CHRISTOPH VON BECKER aus Koblenz. Um 1703.

Harnische Franz' I. und Heinrichs II. von Frankreich, einige von Christof Schwarz aus Ingolstadt für einen Harnisch Rudolfs II., einige andere von Hans Bol und Hans Boksberger.

Mit der Einführung des Feuergewehrs erstand für Deutschland ein neues Sondergebiet der Waffenindustrie, in welchem es viele Jahrzehnte tonangebend wirkte. Namentlich war es das deutsche oder Radschloss, in dessen Erzeugung selbst die nacheifernden Brescianer es nicht zu höherer Bedeutung zu bringen vermochten. Eigenartig und bewundernswert traten die deutschen Schäfter in ihrer Einlagetechnik hervor, mit der sie in der ganzen Welt den höchsten

1) v. Hefner-Alteneck, Entwürfe deutscher Meister für Prachtrüstungen französischer Könige.

Berühren wir in kurzem die habsburgischen Erbländer, so finden wir auch diese Landstriche als von hoher Bedeutung für die Waffenindustrie. Wir wissen von der grossartigen Eisenindustrie in den norischen Alpen, deren schon Plinius und Tacitus anerkennend gedenken. Ihre Absatzgebiete wechselten mit dem Beginne der Kreuzzüge, in welcher Zeit sie an Leistungsfähigkeit ausserordentlich zugenommen hatte. Ihre Privilegien datiren aus dem 12. und 13. Jahrhundert. Im 14. Jahrhundert merkt man das Bestreben der Fürsten, den Betrieb zu konzentriren und der Regellosigkeit in den Formen zu steuern. Friedrich mit der leeren Tasche gründete die Geschützgiesserei in Tirol, Erzherzog Sigmund förderte sie; unter ihm bildeten sich namhafte Meister,

wie der Augsburger Jörg Endorfer, der Vorarlberger Peter Layminger, Linhart Peringer u. a.; unter Maximilian I., dem kräftigen Förderer des Waffenwesens, Hans Seelos, Stefan Godl und vor allen Laymingers berühmter Sohn Gregor Löffler. Im 15. Jahrhundert waren auch Faktoreien in Böhmen, wie Kuttenberg, Prag und Beraun zur vorübergehen den Bedeutung gekommen. Der Mittelpunkt des österreichischen Plattnerwesens war gleichfalls Tirol, wo zu Innsbruck die Familie Treyz das Fach beherrschte. Nach ihnen erlangten Hans und Jörg Seusenhofer einen Weltruhm. In Bezug auf die dekorative Ausstattung ihrer Arbeiten merkt man deutlich den Einfluss von Augsburg. Ferdinand I. gründete 1558 die noch heute ansehnliche Feuergewehrindustrie in Ferlach in Kärnten, Ferdinand III. 1657 die Feuergewehrfabrik zu Wiener Neustadt, die erst um 1750 aufgelassen wurde. Für beide Gründungen wurden niederländische Arbeiter herangezogen. Aber auch die Privatindustrie stand im 17. und 18. Jahrhundert hinter der im Reiche nicht zurück, und ihre Erzeugnisse wetteiferten in Schönheit und Güte mit den französischen. Zu den hervorragendsten Meistern zählen Neureiter in Prag, L. Becher in Karlsbad, G. Keiser in Wien, G. Dünkl in Schwatz u. a.

In den Niederlanden erscheint die Waffenerzeugung bis ans Ende des 14. Jahrhunderts nicht bedeutender als etwa im nördlichen Deutschland. Die Massenerzeugung konzentrirte sich um das Gebiet von Lüttich, doch hatten sich auch in den vielen reichen Städten Zünfte herangebildet, welche als ungemein befähigt angesehen werden konnten. Für die Heranbildung dieser Privatindustrie ist die Einwirkung der prunkliebenden burgundischen Herzoge immer massgebend gewesen. Unter Philipp dem Guten wurde die Geschützgiesserei zu Malines gegründet; sie wurde durch Karl V. 1520 erneuert, wobei der Deutsche Hans Poppenrieder sich grosse Verdienste erwarb. In der Erzeugung von Prunkwaffen, Harnischen u. dgl. nennen die Urkunden zahlreiche Namen, so um 1407 Lodequin Hughes in Brüssel, um 1423 Jehan Wisseron ebenda, um 1438 den Hofplattner Massin de Fromont, um 1462 den berühmten Waffenschmied Ambrois Ruphin, um 1468 aber den Hofplattner Karls des Kühnen, Lancelot de Gindertale, der in seinen Leistungen an die Mailänder Missaglia hinanragte. Grossen Ruf gewannen die Armrustmacher, wie um 1469 Luc Muldre.



Verzierung des Lanfes einer Jagdflinte des Herzogs Karl Leopold V. von Lothringen. In Eisen geschnitten von ARMAND BONGARDE in Düsseldorf. Um 1678.

Mit dem Tode Karls des Kühnen 1477 schien das Waffenschmiedehandwerk Rückschritte zu machen. Der einzige Plattner von Bedeutung um 1480 war Francis Scroo, der um 1490 verschwindet. 1495 berief Maximilian I. die Mailänder Waffenschmiede Gabriel und Francesco Merate, die er in Arbois ansiedelte. Unter dem Einflusse der Befreiungskriege herrschte in der Waffenerzeugung eine ungemeine Rührigkeit; die Bedeutung derselben ist aber einzig von der technischen Seite zu würdigen. Zu einer immensen Bedeutung gelangten die Fabriken zu Lüttich unter bischöflicher Herrschaft, welche besonders in Feuergewehren Bedeutendes leisteten. Erst im 17. Jahrhundert hob sich wieder die Erzeugung von Kunstwaffen in Brüssel und Amsterdam.

Man hat die französische Waffenindustrie vom Mittelalter bis ins 17. Jahrhundert bisher immer als wenig bedeutend hingestellt, vielleicht weil kein Autor in der Lage war, auf namhaftere Werkstätten und tüchtige Meister hinzudeuten. Diese geringe Bewertung entspricht jedoch nicht den Ergebnissen neuerer Forschung. Für das frühere Mittelalter lässt schon die hohe Kultur Südfrankreich seine fähige Waffenindustrie voraussetzen, wenn auch anzunehmen ist, dass ein grosser Teil des Bedarfes aus dem Gebiet von Bilbao gedeckt wurde. Zudem widerhallen aus den Urkunden, den Gedichten rühmende Äusserungen über Waffen. Im 13. Jahrhundert werden die kleinen Bassinets von Montauban allenthalben getragen, und die Dichter erwähnen am Ende des Jahrhunderts der Harnische von Monségur mit grossem Lobe, am Beginne des 14. der Waffen von Mortemer [1]. Im 15. und 16. Jahrhundert fehlt es nicht an Namen bedeutender Waffenschmiede und auch nicht an solchen, welche kunstreichere

1) Vergl. auch Gay, V. Glossaire archéologique.

Arbeiten zu liefern vermochten. Wir erwähnen unter ihnen nur einiger, wie Jehan de Bonnes, den Hofplattner des Königs René um 1450, den Hofplattner Thomassin Baigneux um 1456, die berühmten Waffenschmiede von Tours, Jacques Merville um 1510 und S. Remy Farant um 1568, den bedeutenden Tausiator Roquelin Dehoux um 1561, den Fertiger der kunstreichen Dolche, Thevenin Martineau.

Freilich genügte auch diese ansehnliche Bethätigung des Kunstfleisses den stolzen Plänen der Könige noch weitaus nicht, daher merken wir die oft wiederholte Bemühung derselben, berühmte Waffenmeister aus Italien und Deutschland ins Land zu ziehen, um damit die Industrie daselbst grossartiger zu gestalten. Es ist ganz derselbe Weg, welchen die Könige in den höheren Künsten durch die Schule von Fontainebleau einschlugen, und es wird noch zu untersuchen sein, welchen Einfluss dieselbe auf das dekorative Element im Waffenfache genommen hat. So bildete sich von 1410 an unter Karl VI. die Werkstätte zu Lyon aus italienischen, meist Mailänder Meistern, Treibarbeitern und Tausiatoren, wie Martin de Tras 1410—1435, François Forcia um 1537 und die Brüder Baptiste und César Gambeo 1543—1549. Um 1466 machte Ludwig XI. erneute Anstrengungen, um Mailänder Meister an sich zu ziehen. Karl VIII. gründete 1490 neue Ansiedlungen zu Bordeaux von Mailändern, unter welchen Ambroise Caron zu grossem Ansehen gelangte. Franz I. versuchte, wiewohl vergeblich, den Augsburger Koloman Helmschmidt und den Innsbrucker Jörg Seusenhofer nach Frankreich zu ziehen.

Um 1640 hebt sich Frankreich mächtig in seiner industriellen Kunst und damit auch in der Erzeugung kunstvoller Waffen, besonders in Feuergewehren, Degen u. dgl. Es wird darin tonangebend zu einer Zeit, in welcher deutsche Kunstindustrie starr zu werden droht, und die italienische und spanische, ungeachtet beide noch über gewichtige Namen verfügen, doch ersichtlich im Rückgange sich befinden. Zu den ersten Meistern zählen die Büchsenmacher Bertrand Piraube um 1670, Adrian Reynier, genannt le Hollandois, um 1724 und Louis Renard, genannt Saint Malo, um 1643. Allen voran dürfte Philipp Cordier d'Aubigny 1635—1665 zu nennen sein, dessen Arbeiten zu den schönsten der Zeit zählen und der auch der Erfindung des Flintenschlosses nicht ferne steht. Die gesamte Industrie stand unter dem gewaltigen Einflusse des genialen Colbert. Das künstlerische Element bildeten Meister von hervorragendem Talente, wie Lebrun, die beiden Jean Berain, Brisseville und viele andere.

Damit ist in grossen Zügen ein Bild der Waffenindustrie im Kontinente vom Mittelalter bis in die Neuzeit gegeben; vergleichen wir sie mit jener unserer Tage, dann kommen wir zu dem Ergebnisse, dass sie sich ungeachtet des überhandnehmenden Militarismus allgemach sowohl in der Zahl der Faktoreien als in der quantitativen Leistung erheblich verringert hat. Was die qualitative Bedeutung betrifft, so ist sie im Vergleiche zur alten in manchen Gebieten, wie in der Klingenfabrikation, zum mindesten zweifelhaft, weil heutige Fabrikware, ungeachtet aller Verbesserungen im Verfahren mit der Leistung des einzelnen nicht in Wettbewerb treten kann. Alte Erzeugnisse, selbst die einfachsten, sind vom ästhetischen Gesichtspunkte zu würdigen, bleiben immer Gegenstände einer kunstwissenschaftlichen Betrachtung. Auf keinem Gebiete des Lebens hat die dekorative Kunst grössere Erfolge errungen als auf jenem der Waffe, sowie es auch kein Lebensgebiet giebt, in welchem so viele technische Mittel angewendet wurden wie auf diesem. Wir schliessen hier mit einem Ausspruche Gottfried Sempers [1]) über die Bedeutung der Waffe für das Kunststudium: „Sowohl in den barbarischen Zeiten wie in den Perioden der Civilisationsblüte war die Zunft der Waffenschmiede das Asyl und die Pflanzschule der Künste. Die höchsten Talente sind ihr entwachsen und verschmähten es nicht, für sie zu wirken. Eine verhältnissmässige Keuschheit des Geschmackes zeichnet endlich sogar die Waffen jener üppigen Zeiten aus, in denen die Grundsätze des Stils im ganzen missachtet wurden und alle anderen Künste der allgemeinen extravaganten Zeitrichtung folgten.“ Und heute? — Semper bemerkt lakonisch darüber: „Die moderne Angriffswaffe, besonders die Schiesswaffe, vermisst noch trotz aller technischen Vervollkommnung ihren letzten praktisch artistischen Ausdruck.“

WENDELIN BOEHEIM.

1) Semper, G., Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten. München 1863. II. XI. § 182. S. 548 ff.

DIE KRUGSAMMLUNG DES FREIHERRN ALBERT VON OPPENHEIM IN KÖLN.

MIT ABBILDUNGEN.



VON DEN Schätzen, welche das Oppenheimsche Palais in der Glockengasse zu Köln bewahrt, sind im Laufe der letzten Jahre manche hervorragende Stücke durch Publikationen von berufener Seite weithin bekannt geworden; aber weit mehr noch harren der Veröffentlichung, um der Wissenschaft als wertvolle Bausteine, der ausübenden Kunst als köstliche Vorbilder dienstbar zu werden. Der Munifizenz des Besitzers ist es zu danken, dass eine ganze Abteilung der Sammlung, die Erzeugnisse der Kunsttöpferei, nunmehr in einer geschlossenen Publikation vorliegt. Der Unterzeichnete, mit der Herausgabe betraut, bietet sie in diesen Tagen den Fachgenossen dar.

Es handelt sich hier um eine Sammlung allerersten Ranges. Rheinische Krüge besitzen die meisten öffentlichen Kunstsammlungen, auch manche Privatsammler haben sich den Krügen zugewandt; die Geschichte des rheinischen Steinzeugs lässt sich in Berlin und Christiania, in Trier und Brüssel studiren. Aber wer sich eine Vorstellung davon machen will, bis zu welcher Vollendung diese Kunst gediehen ist, wer die höchsten Leistungen dieser vaterländischen Kunst kennen lernen will, der muss nach Köln gehen, um die Sammlung Oppenheim zu sehen.



Humpen, blau emaillirtes Steinzeug. Raeren, Ende 16. Jahrh. — H 0,23 M.

Die Entstehung der Sammlung datirt aus jüngster Zeit; sie reicht kaum fünfzehn Jahre zurück. In diesen Jahren ist aber fast jedes hervorragende Stück, welches auf den Markt kam, der Sammlung einverleibt worden. Dabei handelte es sich nicht um die landläufige Ware: es sollten in der Sammlung nur Stücke vereinigt werden, welche die Spitzen einer speziell rheinischen Kunst bezeichnen, Arbeiten, die in Form oder Farbe, Zierrat oder Grösse als Seltenheiten oder Unika gelten dürfen. Und dies ist dem Besitzer in überraschendem Masse gelungen. Fast jedes Stück der Sammlung nimmt in der langen Reihe der erhaltenen Typen eine besondere hervorragende Stelle ein, die Mehrzahl würde in jeder Sammlung als Hauptstücke gelten müssen. Es sei hier nur auf die Flachkrüge, Ringkrüge aller Art, Kroichen hinsichtlich der Form hingewiesen; auf die Siegburger Schnabelkrüge hinsichtlich der an Ciselirarbeit erinnernden Reliefs.

Eine abschliessende Geschichte der rheinischen Krugbäckerei zu schreiben ist heute noch nicht die Zeit. Fortwährend werden neue Funde gemacht, die oft genug merkwürdige Überraschungen bringen. Aber bietet schon jede Spezialsammlung Material zur Lösung mancher Fragen und zur Erkenntnis mancher unsicheren Punkte, so gewährt eine Sammlung allerersten Ranges nach diesen Richtungen ganz besondere Belehrung.

Wir sind gewöhnt die Herstellung der Krüge als eine einfach mechanische anzusehen: Drehscheibe, Formen und Stempel waren das Handwerkszeug,

dessen sich die Töpfer bedienten. Die Oppenheimsche Sammlung besitzt einen Krug in Eulenform, bei dem jede einzelne Feder besonders aufgelegt ist, einzelne Teile völlig frei modellirt, Augen und Schnabel durch dunkele Emaillirung belebt sind. Auch die Krüge, deren Hauptteile geformt sind, zeigen des Bemerkenswerten viel.



Krug in Form einer Eule. Raeren, 1574. H 0,35 M.



Schnabelkanne, blau emaillirtes Steinzeug. Nassau, 17. Jahrh. H 0,27 M.

Die Frage, *woher* die Formenschneider, welche für die Krugbäcker arbeiteten, ihre Motive nahmen, ist kaum je ernstlich zu lösen versucht. Dass die Zeichner und Modelleure in Raeren oder Siegburg sassen, ist kaum anzunehmen; die Vermutung nahe, dass die blühendste Stadt der Rheinlande, Köln, der Sitz dieser Modelleure und Formenschneider gewesen sei, liegt sehr nahe. Aber auch hier bedurften die guten Leute der Anregung. Ein Krug der Oppenheimschen Sammlung weist auch hier den Weg: er zeigt einen Fries mit reich gekleideten Reitern, die Pferde prächtig ausgestattet, dessen einzelne Figuren aus Abraham de Bruyn: equitum descriptio (Amsterdam 1576) entlehnt sind, einen Nachweis, den ich Dr. Jessen verdanke. Zahlreiche Ornamente weisen auf die Niederlande hin, so dass durch die dortigen Ornamentisten manche Anregung gekommen sein mag. Leider ist es bisher nicht gelungen, den nur auf dem Oppenheimschen Krug vollständig erhaltenen Fries, welcher den Kampf der Lapithen und Kentauren darstellt, auf einen Stecher zurückzuführen. Vielleicht giebt gerade die Publikation der Sammlung Anlass, dieser Frage wieder näher zu treten.

Auch die Werkstätten einzelner Meister treten uns in der Sammlung in ihrem vielseitigen Schaffen deutlich entgegen, vor allem der bedeutendste Meister Raerens *Jan Emens*. Man erkennt hier deutlich, dass er kein gewöhnlicher Krugbäcker war, sondern

ein Mann von wirklich künstlerischer Anlage und Verständnis. Im Gegensatz zu den mannigfachen kuriosen und barocken Einfällen mancher Töpfer, die Ring- und Flach- Vexier- u. a. Krüge in ihren verschiedenen Variationen schufen, zeigen seine Arbeiten in Form und Dekor durchweg eine strenge und bewusste Durchbildung, die unsere volle Bewunderung erregt.

Nicht minder sind die Bäckereien von *Frechen* — durch eine Schnelle mit herrlichen Kostümfiguren und einen mächtigen Bartmann, *Siegburg* — durch ganz besonders schöne und scharfe Krüge und Schnabelkannen, *Nassau* — durch seltene und ungewöhnliche Formen, vertreten kurz die Oppenheimsche Sammlung bedeutet für die rheinische Krugbäckerei die Hauptstätte des Studiums und der Belehrung.

Allmählich hat die Sammlung über die Grenzen der rheinischen Arbeiten hinausgegriffen und deutsche Krüge mit farbigen Zinnglasuren, sog. Hirschvogelkrüge und Verwandtes, aufgenommen. Eine stolze Reihe dieser Erzeugnisse der Kunsttöpferei ist hier in Prachtexemplaren vereinigt; alle überragt der Krug aus der Sammlung Hastings, der kürzlich von Thewalt ausführlich behandelt ist. Daran schliessen sich einige deutsche Ofenmodelle, als verwandte Arbeiten und als Parallelen ein kleiner Krug von B. Palissy und als in Deutschland besonders schätzenswerte Kostbarkeit, weil das einzige Stück diesseits des Rheins, ein Oirongefäss, bekannt als Perle der früheren Sammlung Stein in Paris.



Krug von Jan Emens. Raeren, 1574.
H 0,55 M.

Die keramischen Studien in Deutschland haben sich in letzter Zeit mehr der Faiencefabrikation des 18. Jahrhunderts zugewandt, die merkwürdigen Werkstätten am Rhein und Maas sind dadurch etwas in Vergessenheit geraten. Vielleicht lenkt die Publikation dieser bedeutendsten aller Sammlungen deutscher Steinzeugarbeiten das Interesse der Kunstfreunde wieder auf diesen Zweig deutscher Kunst, der eingehender Erforschung noch bedarf und verdient.

A. PABST.







Brauner Steinzeugkrug von JAN EMENS. Raeren 1576.
Am Fries: Kampf der Lapithen und Kentauren. — H 0,18 M.



Bartmann, braunes Steinzeug von Frechen. Die Marke blau emaillirt.
Um 1530. — H 0,32 M.



Uhrschild für Ausführung in Metall.
Gedacht mit frei getriebenen Blumen.
$\frac{2}{3}$ der natürlichen Grösse.
Entworfen von H. Dürich, Kassel.







FAYENCEFLIESE IN MOSAIKTECHNIK.

Persien, 16. Jahrh.

K. Kunstgewerbe-Museum in Berlin.

MAJOLIKAFLIESE AUS ALEPPO

Museo artistico industriale in Rom.

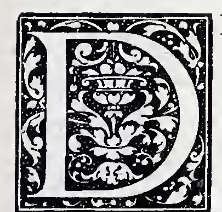
Lith. Anst. v. J. G. Fritzsche, Leipzig.



DIE SAMMLUNG KÁRÁSZ.

VON *JOSEPH DINER.*

MIT ABBILDUNGEN.



DIE Sammlung Kárász in Budapest *war,* muss man leider heute sagen, nicht gerade durch ihre Stückzahl hervorragend — sie enthielt etwa hundert Stücke — aber dadurch charakteristisch, dass sie Gegenstände fast aller Epochen und Geschmacksrichtungen enthielt und fast jedes Stück den Sammler von grosser Feinfühligkeit und ausgezeichnetem Geschmacke verrät.

Eine kurze Übersicht des Inventars der Sammlung giebt die beste Charakteristik derselben.

Die vorgeschichtliche Zeit und die Epoche der Völkerwanderung sind durch 15 Stücke vertreten. Es sind durchweg Goldgegenstände, zumeist ungarischen Ursprungs, fast durchgehend charakteristische und schöne Stücke.

Ägypten ist zwar nur durch einen Ring vertreten, derselbe stammt aber aus der vierten Pyramide — der des Königs Monctera — und trägt eine Inschrift mit königlichen Insignien.

Die romanische Periode ist durch einen interessanten Bronzeleuchter vertreten, der aus der Kirche von Lodi stammen soll, und durch eine getriebene und zum Teil vergoldete Silberschale.

In der Goldschmiedeausstellung in Budapest war eine ganze Suite solcher Schalen derselben Arbeit zu sehen. Der Katalog hat dieselben ohne weitere Bemerkung dem 14.—15. Jahrhundert zugesprochen, während die Pariser Publikation von einem direkten orientalischen Ursprunge spricht. Meinem Ermessen nach stammen diese Arbeiten, die eine Mischung orientalischer und romanischer Motive zeigen, aus dem Ende des 16. oder Anfang des 17. Jahrhunderts. Hierfür sprechen verschiedene Umstände. Zunächst die Art der Arbeit. Die Darstellungen sind im Hochrelief herausgetrieben, sehr scharf konturirt, und zeigen an einzelnen Stellen Spuren von Perspektive, was weder bei orientalischen noch bei romanischen Arbeiten je der Fall ist. Sodann ist es sehr unwahrscheinlich, dass ungarische oder deutsche Goldschmiede vor Ende des 16. oder Anfang des 17. Jahrhunderts mit orientalischen Arbeiten schon so bekannt gewesen sein sollen, um sich von ihnen so stark beeinflussen zu lassen, wie es in diesen Arbeiten geschehen ist. Endlich trägt unsere Schale zwei Stempel, die ganz entschieden für den Beginn des 17. Jahrhunderts sprechen, nämlich eine Zickzacklinie und einen Pinienzapfen, der dem bekannten Beschauzeichen der Stadt Augsburg ganz ähnlich ist.

Meiner Ansicht nach haben die betreffenden Goldschmiede bei diesen Arbeiten die Absicht gehabt, Arbeiten von altertümlichem Geschmack herzustellen. Da sie aber mit den echten alten Motiven nicht vollkommen vertraut waren, benutzten sie auch orientalische Motive, die ihnen zu jener Zeit sehr nahe lagen und dennoch im allgemeinen fremd und veraltet erschienen. Den historisch ungeschulten Augen jener Goldschmiede mögen wohl oft die romanischen und die orientalischen Motive als gleich erschienen sein.

Besonders zahlreich vertreten ist in der Sammlung die Renaissancezeit und zwar in allen Abstufungen von der Frührenaissance bis zum Rokoko.

Unter den Renaissancewerken ragen besonders die Emailarbeiten hervor, von denen ein Teil schon in der Pariser Publikation veröffentlicht ist.

An erster Stelle steht das grosse Vortragskreuz der Seidenweberzunft von Florenz (siehe Chefs d'oeuvres etc. Tome II, pag. 39). Ein Meisterstück

reich geschmückt mit translucidem Email auf Relief, das wohl nicht mit Unrecht dem Pollajuolo zugeschrieben wird.

Zwei gravirte Kristallschalen in emaillirter Goldfassung repräsentiren sehr gut die italienische Kunst des 16. Jahrhunderts und die spätere Nachblüte dieser Arbeiten unter Rudolf II. in Prag. Dann folgt eine ganze Suite emaillirter Goldarbeiten: Batzel, Knöpfe, Rosetten, darunter Arbeiten ersten Ranges, Limousiner und venetianischer Kupferemailarbeiten, von denen wir weiter unten ein besonders schönes Stück wiedergeben, und einige Arbeiten von Maleremail auf Reliefgrunde, von denen wir ebenfalls zwei interessante Stücke geben.

Die Silberarbeiten zeigen Kokosnussbecher, Serpentinkrüge in Silber gefasst, Humpen und Pokale, durchgehend schöne deutsche Arbeit.



Fig. 5. Emailkasten in Silberfassung. Sachsen. Mitte 18. Jahrh. H. 6 cm, Br. 9 cm.

Die Rokokozeit ist durch zwei schöne Dosen vertreten und ein paar Jardinièren in Porzellan: zwei Prachtstücke von altem Sèvres aus dem Jahre 1760. Dieselben sind mit Blumen dekorirt von dem Maler Mirault ainé.

Figur 1 zeigt einen kleinen nur 17 cm hohen Birnbecher. Derselbe ist aus Silber, vergoldet, gegossene und getriebene Arbeit. Den Fuss bilden drei ausgebreitete Blätter, die kalt emaillirt sind, in grüner Farbe, der Griff oben einen freistehenden Blätterkranz, in dem die Birne ruht. Am Deckel ist ebenfalls ein kleiner Blätterkranz aufgelötet, aus welchem sich eine freistehende Figur erhebt. Eine Augsburger Arbeit aus dem Anfange des 17. Jahrhunderts mit dem Stempel MB, entweder Melchior Bayr, gestorben 1634 oder Mathias Brezel, gestorben 1635. Eine Spezialität dieser Meister waren ebensolche kleine Becher.

Ein anderer Becher (Fig. 2) ist ganz bedeckt mit einem Netze von Laub- und Blumengewinden in Reliefemail, welches für sich gegossen und dann auf dem Becher aufgelötet ist. Der Fuss ist rund und etwas aufgebaucht. Am Schaft bildet das Laubgewinde eine Art Blumenkorb, von dem drei Henkel zu dem Kelche gehen. Der Kelch selbst ist am unteren Teile von einen emaillirten Palmettenkranz umschlossen und durch einen kleine Wulst in zwei Felder geteilt, die mit sehr reichen, emaillirtem Ornamente bedeckt sind. Ebenso ornamentirt ist der Deckel, aus dessen Mitte sich ein freistehender, aus sechs Blumen gebildeter Blumenstrauss erhebt. In dem Kelche einer jeden dieser Blume befindet sich eine Perle.

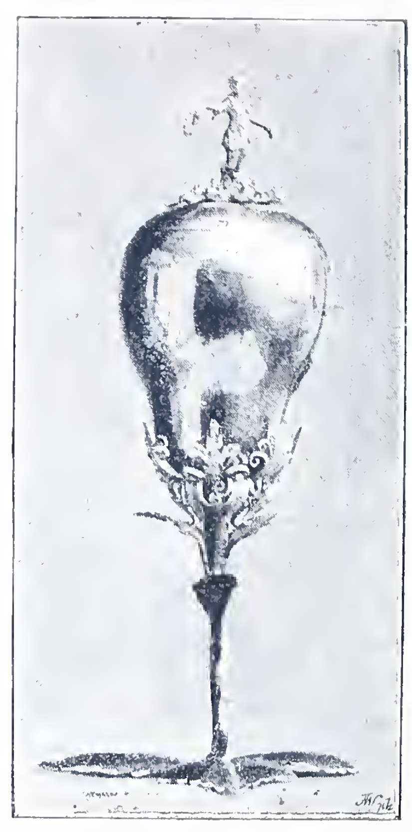


Fig. 1. Becher, Silber getrieben und vergoldet; Fuss u. Schaft mit Lackfarben bemalt. Augsburg. 17. Jahrh. — H. 17 cm.

Der auf Seite 80 abgebildete Emailteller ist ein durchaus charakteristisches Stück des soge-

nannten „venetianischen Emails". Der Rand des hier abgebildeten flachen Tellers ist grün und zeigt die diesen Arbeiten eigentümlichen rings herumlaufenden Rundfalten (godrons), welche vertieft und weiss emaillirt sind. Die Mitte der Schüssel zeigt wieder solche Rundfalten, aber diesmal erhöht und blau emaillirt. Die Rückseite ist blau emaillirt. Überdies ist die ganze Schüssel reich bedeckt mit Eichenlaub, Farnkraut, Rosetten und Sternen in Gold. Über Ursprung und Fabrikationsort dieses Emails ist willkürlich oftmals die Ansicht ausgesprochen worden, dass es aus China stamme. Doch muss dem entschieden widersprochen werden, denn das Maleremail ist in China überhaupt erst im 18. Jahrhundert allgemein in Gebrauch gekommen und zwar direkt unter Einfluss der Limousiner Technik, die von europäischen Missionären in China eingebürgert wurde. Meine Ansicht darüber ist folgende: Über der Zeit in welcher diese Technik blühte, sind wir genügend informirt, sowohl durch das bekannte datirte Ciborium im Besitze des Baron Gustav Rothschild aus dem Jahre 1502 mit der Inschrift: DE CARAMELLIS PLEBANUS FECIT FIERI DE ANNO MCCCCCII. (Siehe Catalogue du Musée retrospective de 1865 Nr. 3275), als auch durch die in diesen Arbeiten allgemein vorherrschende Renaissanceform.

Zu jener Zeit im 16. Jahrhundert war aber in Europa die Emaillirtechnik schon genügend entwickelt, so dass wir die Abstammung dieser Technik nicht erst in China suchen müssen. Bezüglich der Dekoration aber scheinen mir die bekannten maurischen Fayencearbeiten hier von Einfluss gewesen zu sein. In diesem Falle ist, wenn auch nicht direkt Spanien, so doch am ehesten Venedig, das ja in jener Zeit mit allen orientalischen Völkern im engsten Verkehre war, als Ursprungsort dieser Fabrikate zu bezeichnen.



Fig. 2. Pokal mit aufgelegten Emailverzierungen. 17. Jahrh. — H. 27,5 cm.

In eine viel jüngere, uns beinahe modern erscheinende Zeit führen uns die unter Figur 4 u. 5 dargestellten Gegenstände. Sie stammen beide aus dem Zeitalter des Rokoko.

Figur 4 zeigt eine kleine Tabatière aus Gold mit Email und Edelsteinen geschmückt. Die ganze Dose ist translucid blau emaillirt auf guillochirtem Grunde. Der Deckel ist am Rande mit einer Reihe von Perlen besetzt, in der Mitte ist ein ebenfalls von Perlen umrahmtes Medaillon eingesetzt. Das Medaillon zeigt uns eine ländliche Scene in Maleremail. Auf dem Rande zwischen den Perlen sowie auf der Rückseite sehen wir eine Reihe von Pfauenfedern, bei denen die einzelnen Federn durch Goldstriche angegeben sind und das farbige Auge der Pfauenfedern durch translucides Email. Die Technik dieser Arbeit gleicht beinahe den Arbeiten in Email cloisonné. Die aus ganz feinem Golddraht gearbeitete Pfauenfeder wird nämlich noch vor der Emaillirung auf guillochirtem Goldgrunde aufgelötet und das Ganze dann behandelt wie Zellenemail. Diese Art Dosen spielt in der französischen Kleinkunst eine grosse Rolle.

Es ist bekannt, dass der Tabak schon im Jahre 1563 in Frankreich Eingang gefunden hat. Damals offerirte Jean Nicot, französischer Gesandter am Hofe des Königs Sebastian von Portugal, der Königin Katharina von Medici gegen ihre häufigen Kopfschmerzen Tabak. Da dieses Mittel half, fand der Tabak bald allgemeine Aufnahme, und damit kamen auch die Tabaksdosen in Gebrauch, und trotzdem Ludwig XIV. ein ausgesprochener Feind des Tabaks war, so hatten doch schon Ende des 17. Jahrhunderts die Tabaksdosen die früher üblichen Konfektdosen vollständig verdrängt. Es wurde darin der grösste Luxus getrieben und überall, wo man irgend ein wertvolles Geschenk geben wollte, wurden Dosen gegeben.

Die unter Figur 5 dargestellte Dose ist aus Silber, viereckig und steht auf vier palmettenartigen Füssen. In die vier Seiten der Dose sowie an beiden Seiten des Deckels sind emaillirte Kupferplatten eingelassen, auf diese in Email gemalt ländliche Liebesscenen in Rokokogeschmack. Die Arbeit ist sächsisch und stammt aus der Zeit um 1750. Alle derartigen sächsischen Emailarbeiten sind auf weissem Grunde ausgeführt. Aber während die ähnlichen französischen Arbeiten weiches, warmes, fast ins Graue spielendes Weiss zeigen, ist das Weiss der sächsischen Arbeit stets ganz kalt, so dass man im ersten Augenblick im Unklaren ist, ob man Email oder Porzellan vor sich hat. Ein zweites sehr interessantes Kennzeichen dieser sächsischen Arbeiten ist die landschaftliche Darstellung. Während uns die französischen Arbeiten fast stets eine Landschaft mit freiem Horizonte zeigen, sehen wir bei sächsischen Arbeiten zumeist im Hintergrunde die für das Rokoko so wichtigen, zierlichen, kleinlichen aber pittoresken Felsenformationen, für die offenbar die sächsische Schweiz — die ja selbst nur ein Stück Rokokonatur ist — als Vorbild diente.

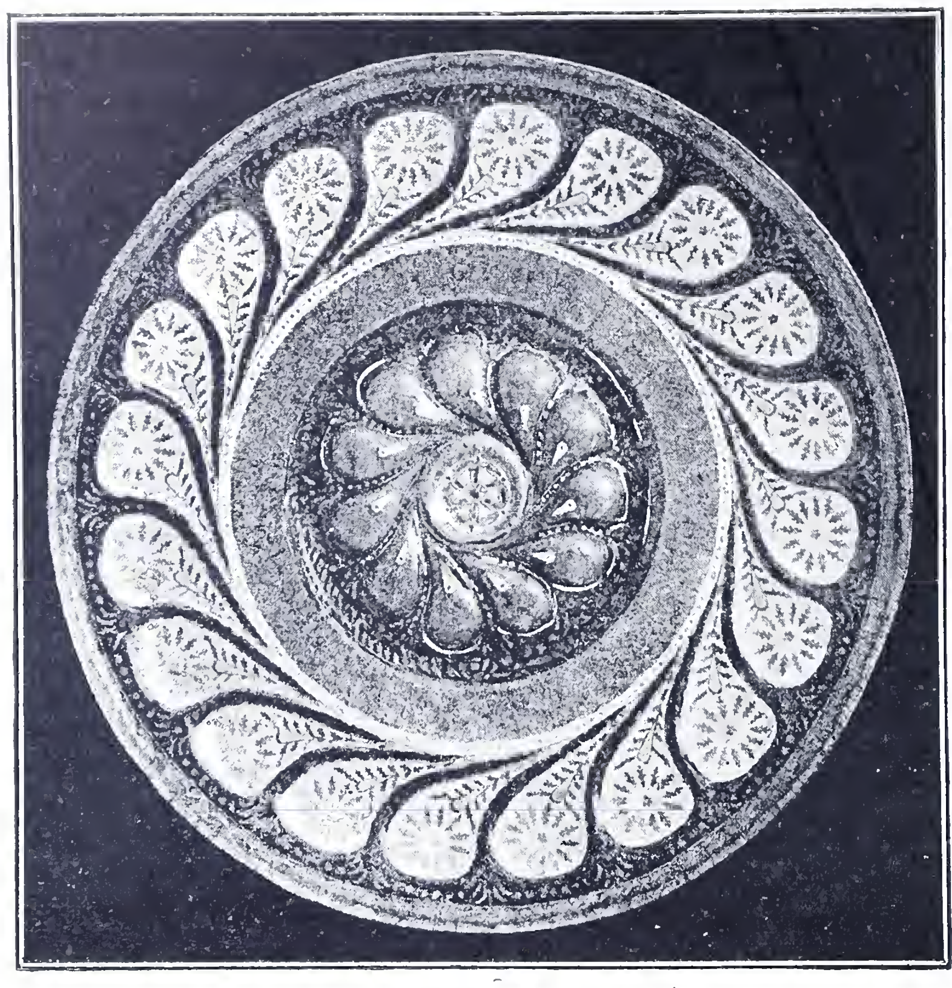


Fig. 3. Schüssel, Venetianer Email. 16. Jahrh. — Dm. 26 cm.



Fig. 4. Tabaksdöschen.



FAYENCEFLIESE IN MOSAIKTECHNIK.



IE AUF der beigegebenen Tafel abgebildete Mosaikfliese aus dem königl. Kunstgewerbemuseum in Berlin ist das schönste und grösste von allen in öffentlichen Sammlungen vorhandenen Beispielen dieser seltenen und eigentümlichen Art orientalischer Wandbekleidung. Dieselbe weicht in der Technik von den gemalten persischen, arabischen und türkischen Wandfliesen vollständig ab, wenn auch das Material ziemlich das gleiche ist. Die Ornamente werden nicht durch Malerei auf weissem oder farbigem Grunde, sondern durch musivisches Zusammensetzen einzelner *einfarbig glasirter* Stücke hergestellt. Der Hauptbestandteil der Masse dieser Stücke ist wie bei den meisten Erzeugnissen persischer Keramik reiner weisser Quarzsand. Die Masse ist deshalb sehr hart und wird durch Beimischung von Kalk oder Thonerde plastisch gemacht. Dem Muster entsprechend wird diese Masse in Stücke von verschiedener Grösse zerschnitten. Es lässt sich bei der geringen Anzahl von Bruchstücken dieser Fliesen, die nach Europa gekommen sind, nicht mit Sicherheit feststellen, ob das Zerschneiden noch vor dem Brande erfolgt, oder ob erst aus grösseren, bereits glasirten Platten die einzelnen Teile des Musters herausgesägt werden. Wahrscheinlich ist, dass das Formen noch vor dem Brande in der weichen Masse vorgenommen wird. Die Glasuren sind in der Masse gefärbt und zumeist durchsichtig. Bei der in Abbildung vorliegenden Platte sind nur die weissen und türkisblauen Teile mit zinnhaltiger also undurchsichtiger Glasur überzogen. Die dunklen Farben, wie kobaltblau und schwarz, sind direkt auf die Masse aufgetragen; die helleren, gelb und grün, liegen auf einer dünnen Angussschichte oder Engobe, welche bestimmt ist, die etwas unreine Farbe der Masse zu verbergen. Auch diese Engobe besteht vorzugsweise aus Kieselsäure, ist aber besser gereinigt und daher von tadelloserem Weiss als die Masse selbst.

Die farbig glasirten Stücke werden dem Muster folgend in dicken Mörtel eingesetzt. Da die Stücke nach unten abgeschrägt sind, kann der Mörtel zwischen denselben aufsteigen und sie festhalten, ohne doch an der Oberfläche störend sichtbar zu werden. Bei guten Arbeiten, wie dem vorliegenden Exemplar, sind die Teile des Ornamentes trotz der geschwungenen Linien mit erstaunlicher Genauigkeit und Fehlerlosigkeit aneinander gefügt. Auch bei solchen Partien, wo Löcher ausgesägt sind zur Aufnahme kleinerer Plättchen — die grünen Schuppen sind auf diese Weise in die Fischkörper eingesetzt — zeigt sich die Fuge nur als feine Linie.

Die Technik ist also eine sehr mühsame, aber die Wirkung ist auch zumal durch den ausserordentlichen Glanz, die Tiefe und Leuchtkraft der durchsichtigen Glasuren eine ungemein prächtige und wird von den gemalten Fayencefliesen kaum erreicht. — Über die Geschichte dieser Mosaiktechnik ist sehr wenig bekannt. Sie erscheint zuerst an den Bauten der Herrscher mongolischen Stammes in Persien und Kleinasien; die Bauinschriften nennen mehrfach persische Künstler. Auch das Grabgebäude Timur-lenks in Samarkand ist mit Mosaikfliesen dekorirt, die in der Ausführung aber an die Arbeiten der Blütezeit persischer Kunst, wie das vorliegende Exemplar nicht heranreichen. Von Persien ist die Technik durch die Moguldynastie nach Indien übertragen worden. In Sind wurden diese Fliese „Kashi“ bezeichnet, ein Name, der in Persien für Fliesen überhaupt gebräuchlich ist, da die Stadt Kashan eine Hauptstätte persischer Keramik gewesen ist. In Persien und Indien ist die Technik heute ausgestorben; in der Türkei werden mosaikartig zusammengesetzte Fliesen in geradlinigen, geometrischen Mustern aber noch in diesem Jahrhundert gearbeitet. *F.*

KLEINE MITTEILUNGEN.

— *Badischer Kunstgewerbeverein.* In der letzten Monatsversammlung des Vereins, Dienstag, den 6. d. M., hielt Herr Geheimrat Prof. Dr. *Lübke* im Saale der Vier Jahreszeiten einen äusserst anregenden Vortrag über „farbige Innendekoration“ vor einem zahlreichen Publikum (darunter viele Architekten, Dekorationsmaler und sonstige Interessenten), welches mit gespannter Aufmerksamkeit den geistreichen Ausführungen des geschätzten Redners folgte. Als Illustration des Vortrages war eine mehrere hundert Blätter umfassende Ausstellung angeordnet, bestehend aus den bedeutendsten neueren Publikationen farbiger Dekorationen, sowie aus wertvollen Originalaufnahmen hiesiger Künstler und zwar von den Herren Direktor *Götz*, Professoren *Bischoff*, *Eyth* und *Levy*, Architekten *Hafner*, *Hummel* und *Moser*. Gerade diese mitunter sehr flott und meisterhaft behandelten Reisestudien erregten durch die Frische ihrer Auffassung, wie durch ihre getreue Wiedergabe die besondere Aufmerksamkeit der Zuhörer. Dem Vortrag selbst entnehmen wir: Jeder Mensch hat das Bedürfnis und den Trieb, seine Aufenthaltsräume möglichst wohnlich zu gestalten, sie mit mehr oder weniger künstlerischem Sinn, sei es durch stoffliche Bekleidung der Wände und Decke, sei es mit Hilfe der Malerei auszustatten. Schon der orientalische Nomade der frühesten Zeit hat diesem Bedürfnis Rechnung getragen und seine Zelte mit Teppichen ausgestattet. Später, nachdem an Stelle dieser provisorischen Wohnstätten feste Niederlassungen getreten waren, nahmen diese Innendekorationen eine bestimmtere Richtung an und wurden die Grundlage der späteren orientalischen Prachtausstattungen, welche wie die reichsten Teppiche in den prächtigsten farbenreichsten Darstellungen Wände und Decken schmückten. Auch in Italien finden wir schon frühzeitig eine entwickelte Innendekoration, wie aus vielen noch erhaltenen Beispielen zu ersehen ist, doch tragen diese Dekorationen einen ganz anderen Charakter als die orientalischen. Die Wandbekleidungen verschwinden und an ihre Stelle tritt die Wandmalerei, welche Werke des höchsten Glanzes geschaffen hat. Schon die pompejanischen Wandmalereien gehen über die teppichartige Dekoration der Orientalen weit hinaus. Die Wände werden durch die Dekoration gegliedert in Sockel, Predella und Abschluss durch einen Fries, dazwischen gemalte Darstellungen, oben, perspektivisch dargestellt, scheinbar der Ausblick ins Freie, ebenso an den Wänden spielende, perspektivische Dekorationen. Die Gewölbe und Wanddecken, welche als Himmelsgewölbe gedacht sind, werden tiefblau mit Goldornamenten oder umgekehrt mit blauen Dekorationen auf Goldgrund (wobei der Himmel in idealer Weise als von der Sonne bestrahlt gedacht ist) dargestellt. Das Christentum bringt eine grosse Umwälzung in der Innendekoration hervor. Es kennt in seinem Anfang keine Lebensfreude, was auch in seinen Dekorationen und Darstellungen zum Ausdruck kommt. Die spätere Zeit bringt im 5. bis 6. Jahrhundert in Byzanz das Mosaik, welches bisher nur als Fussbodenschmuck verwendet wurde, zur Geltung, indem sie dasselbe in gradezu grossartiger Weise zur Dekoration von Wänden und Decken zur Anwendung bringt. (Hagia Sophia in Konstantinopel). Auch im Norden in Deutschland, finden sich zu dieser Zeit die ersten Wandmalereien. Eines der frühesten erhaltenen Denkmäler überhaupt befindet sich in unserem Lande. Es sind dies die Wandmalereien in der St. Georgskirche zu Oberzell auf der Insel Reichenau, welche aus dem Anfange des 11. Jahrhunderts stammend, in ihrer Disposition noch einen deutlichen Nachklang der alten Mosaikmalereien erkennen lassen. Die arabische Kunst zeigt in ihrer Innendekoration eine reiche Entwickelung. Die Darstellung der menschlichen Gestalt wird seltener und es kommt hauptsächlich das lineare Ornament, in welchem die Kompositionsphantasie keine Grenzen kennt, zur Geltung. Als Ausläufer der arabischen Kunst ist der maurische Stil anzusehen, der besonders in Spanien (Alhambra) seine höchste Blüte erreicht. Die persische Innendekoration hält mit der maurischen gleichen Schritt, doch bemerkt man hier bereits wieder das Hereinziehen von Blumen, ja sogar schüchterne Darstellungen von Menschen- und Tiergestalten, also ein Herausgehen aus den strengen linearen Kompositionen der Mauren. Im Abendland bringt uns die romanische Kunst meistens religiöse Darstellungen. Beispiele: Kirche zu Schwarzrheinsdorf aus dem 12. Jahrhundert, Dom zu Braunschweig und Kirche St. Michael in Hildesheim, in welch letzterer die Decke noch ganz in ursprünglicher Gestalt erhalten ist. Die Gotik übte einen nachteiligen Einfluss auf die Wandmalereien aus und verdrängte letztere fast vollständig durch ihre Glasgemälde. (St. Chapelle, Paris). In Italien tritt die Gotik nur vereinzelt auf, hat uns aber in Giotto's Malereien in Assisi ein hervorragendes Denkmal der gotischen Kunst hinterlassen. Die Renaissance bringt uns in Italien aus der römischen Schule figurenreiche Kompositionen, als deren Hauptmeister Paul Veronese zu nennen ist. Im allgemeinen hat die italienische Renaissance eine Vorliebe für Darstellungen in lichten Tönen. Auf deutschem Boden hat die Innendekoration eine ganz andere Gestalt angenommen. Die Holzbekleidungen der Wände und Decken, vereinzelt gering bemalt, verdrängen die eigentliche Wandmalerei. Diese Vorliebe für Holzdekoration war durch die Natur selbst gegeben und zwar erstens durch den Holzreichtum des Landes, zweitens durch die Gewohnheit der Deutschen, welche in den Wäldern wohnten und von jeher ihre Bauten und deren Ausschmückung in Holz auszuführen gewohnt waren. In Frankreich entwickelte sich eine selbständige leichtluftige Dekoration unter italienischem Einflusse. Alles Schwere wird abgestreift, alle Farbentöne aufs Feinste gebrochen. Nur zarte Mitteltöne, wie sie auch die Kostüme dieser Zeit zeigen, beherrschen das Interieur. Die Empirezeit bringt eine vollständige Umwandlung, ja einen völligen Verfall der farbigen Dekorationen. Die Wände und auch die Möbel werden weiss gestrichen und nur mit geringer Vergoldung geziert. Erst in den vierziger und fünfziger Jahren unseres Jahrhunderts erschienen — zuerst in München — schüchterne Versuche von Wanddekorationen, doch erreichten dieselben ihre alten Vorbilder nicht. Erst in neuerer Zeit wird wieder Besseres

geleistet, und das ist um so anerkennenswerter, als die heutigen Künstler keine aufmunternden farbigen Kostüme, sondern nur die zwar praktisch aber unschön sich fast nur in Grau und Schwarz bewegende Kleidung vor Augen haben.

Der im Kunstgewerbeblatt, Bd. II, S. 46 etc., beschriebene und abgebildete Deckelpokal des Museums zu Darmstadt, nach Rosenberg eine Arbeit des Strassburger Künstlers *Linhard Bawer* (Bauer), der die Jahreszahl 1539 trägt, wurde trotz des Anathems „den Hause veralienirt", dem er seit 1658 angehört hatte. Er fand sich nämlich nach Aufhebung des Deutschordens durch Napoleon (1808) in der Deutschordenskommende Mülheim a. d. Ruhr, Kreis Arnsberg, im ehemaligen Herzogtum Westfalen, vor und wurde im Januar 1810 nach Darmstadt ins Museum geschickt. Interessant ist die für den damaligen Zeitgeschmack bezeichnende Kritik des Bechers: „Etwas ganz Besonders ist er nicht. Der inskribirte Fluch ist das Merkwürdigste." Sie findet sich in einem Schreiben, in welchem der hessische Bevollmächtigte die Absendung des Pokales nach Darmstadt anmeldet.

Dr. ADAMY.

P. *Prag.* Das *kunstgewerbliche Museum der Handels- und Gewerbekammer* beklagt auch im Bericht über das Verwaltungsjahr 1889 die Unmöglichkeit, allen Aufgaben nicht gerecht geworden zu sein, wegen Raummangel, der ein chronisches Übel aller Gewerbemuseen zu sein scheint. Dagegen wird mit Befriedigung konstatirt, dass das Interesse an dem Institut und seinen Bestrebungen in allen Kreisen, bei Förderern sowohl als Benutzern zunimmt. Die Sammlungen weisen eine Vermehrung von 501 Nummern auf, wovon 66 geschenkt wurden; dieselben verteilen sich auf alle Abteilungen. Die Bibliothek erfuhr eine Erweiterung an 218 Werken in 303 Bänden und zählt mit den hinzugekommenen 2024 Blatt zur Zeit 11586 Blatt Vorbilder. Sie wurde von 2002 Personen benutzt. Vorträge wurden acht gehalten abwechselnd in deutscher und tschechischer Sprache. Der Besuch der Sammlung betrug 58120 Personen.

Rd. *Dresden.* Die *königl. Kunstgewerbeschule und das Kunstgewerbemuseum* erstattet in eingehender Weise Bericht über die Schuljahre 1887/88 und 1888/89, sowie über die Organisation des Instituts. Danach betrug die Schülerzahl während der vier Semester 1887 bis 1889: 163, 145, 185 resp. 146. Der Lehrplan hat eine Erweiterung erfahren durch Errichtung eines Kursus für Kalligraphie und Schriftmalerei. Vom Winterhalbjahr 1889/90 gelangt ferner der Abendunterricht an der Schule zur Einführung, veranlasst durch die Auflösung der bisherigen Abendzeichenschule für Handwerker. — Die Sammlungen des Museums haben sich seit 1887 um 5057 Nummern vermehrt; der Bestand beträgt zur Zeit 22402 Nummern. Der Besuch betrug 11153 resp. 7485 Personen, von denen die kleinere Hälfte Schulangehörige waren. Eine besonders dankenswerte Beigabe enthält der Bericht in den eingehenden Mitteilungen über die Bibliothek, namentlich in dem Abdruck des Fach- und alphabetischen Katalogs der Vorbildersammlung, die zur Zeit ca. 55000 Blatt umfasst. Auch in Dresden hat man bei der Einteilung der Vorbildersammlung kein „System" befolgt, sondern sie dem Bedürfnis der Praxis sich angepasst; für viele Anstalten werden daher diese Kataloge nicht bloss von Interesse, sondern bei Neu- und Umordnungen von grossem Wert sein.

P. — *Berlin.* Der Jahresbericht des *Vereins für deutsches Kunstgewerbe* für 1889 zeigt den Verein in weiterer Entwickelung. Die Zahl der Mitglieder hat sich nicht nur vermehrt (auf 480), sondern auch die Teilnahme an den Versammlungen war eine lebhaftere als bisher. In acht Hauptversammlungen wurden neun Vorträge gehalten, in sieben zwanglosen Sitzungen 22 Vorlagen gemacht, die zu längeren Besprechungen Anlass boten. Mehrere Wettbewerbungen vom Verein und Mitgliedern ausgeschrieben waren von Erfolg gekrönt. Die Einnahmen haben sich fast 1500 M. höher gestellt, die Ausgaben um 529 M. niedriger als der Voranschlag; trotzdem ist eine Unterbilanz von 1130 M. vorhanden. Den Vorstand bilden z. Z. die Herren Lüders, Schulz, Schröer, Hildebrandt, Jessen, Thiele, Mitterdorfer nebst sechs Ausschussmitgliedern.

— *Dresden.* Die Textilabteilung des Königl. Kunstgewerbemuseums zu Dresden hat in erster Linie den Zweck, gleich der Sammlung von Möbeln, Metall-, Thon-, Glas- u. s. w. Arbeiten, als Unterrichts- und Anschauungsmaterial für die Schüler der Königl. Kunstgewerbeschule zu dienen. Da an dieser eine besonders stark besuchte Abteilung für Musterzeichner (für Tapeten, Webstoffe, Druckstoffe, Gardinen und Spitzen) besteht, so wurde von Anfang an der Textilabteilung ein besonderes Interesse zugewendet, auch in Rücksicht auf die hochentwickelte Textilindustrie Sachsens. Da für die praktische Benutzung der Muster die Technik, Farbengebung u. s. w. die grösste Rücksichtnahme erfordert, so wurde, nachdem die Sammlung europäischer Stoffe einen grösseren Umfang erreicht hatte, die ohnehin schwierige chronologische Ordnung dieser Abteilung im ganzen aufgegeben und dieselbe vom technischen Gesichtspunkte aus in elf Unterabteilungen zerlegt, innerhalb welcher dann die chronologische Ordnung durchgeführt wurde. Diejenigen Stoffe, welche über das 15. Jahrhundert zurückdatirt werden mussten, blieben hierbei unberücksichtigt; ebenso wurden die Bordüren aller Techniken ausgeschieden, um der praktischen Benutzung möglichst entgegen zu kommen. Was das Alter des noch verbleibenden Bestandes anbelangt, so wurden der Geschmacksrichtung und dem damit Hand in Hand gehenden Angebot folgend, im allgemeinen zwar alle Stile von der Gotik und Renaissance an berücksichtigt, doch erschienen die Stile des 17. und 18. Jahrhunderts für die Praxis als die begehrenswertesten und dürften sonach Barock, Rokoko und Louis XVI. die am meisten vertretenen Stilrichtungen sein. Um die Ausstellung und Durchsicht des Materials leicht bewerkstelligen zu können, wird das Mass der einzelnen Stücke auf die Dimensionen von ca. 70 zu 50 cm beschränkt, natürlich abgesehen von Mustern mit grösseren Rapporten und Gebrauchsstücke, deren Erhaltung in der ursprünglichen Form wünschenswert erscheint. Die bei Abtrennung der für das Museum bestimmten Stücke verbleibenden Doubletten werden in den Industrieorten Sachsens — in Auswahl nach deren speziellen Interessen — als Wandersammlung auf längere Zeit Aufstellung finden. Die einzelnen Muster werden auf Pappen mit vorstehenden Rändern aufgesteckt und sind davon ca. 1000 Stück in verglasten Rahmen mit einer bedeutend höheren Zahl von Objekten in den Museumsräumen aufgestellt, das Übrige ist ebenda jederzeit leicht zugänglich. Der Bestand der Sammlung ist folgender: Stoffe 4452 Stück. Buntstickereien 539 Stück, Spitzen und Weissstickereien 2566 Stück. Verschiedenes: Gobelins 19, Borten und Bänder 322, Posamenten 459, Ledertapeten 96, Buntpapiere 1039, Gewänder 41, zusammen 1976 Stück. Orientalische Stoffe, Stickereien, Teppiche 613 Stück. Japanische und chinesische Stoffe und Stickereien 1873 Stück. Summa 12019 Stück. Ferner sind zum Studium für moderne Farbengebung, Material, Webtechnik, Bindungseffekte u. s. w., das zur vollständigen Ausbildung des praktischen Musterzeichners unentbehrlich erscheint, eine Anzahl Kollektionen umfassend: französische Möbel- und Portièrenstoffe, Elsässer bedruckte Möbel- und Portièrenstoffe, französische Seidenstoffe, Gardinen, französi-

sche und englische Papiertapeten mit in Summa 14000 Stück, 17 Bände orientalische Webstoffe, alte japanischer Stoffabschnitte, Patronen für Lyoner Seidenstoffe ca. 1780, Patronen für ältere sächsische Leinendamaste, Patronen für kirchliche und Profanstickerei ca. 1750, Süddeutschland, ältere sächsische geklöppelte Spitzen, Aufwinden sächsischer geklöppelter Spitzen, moderne sächsische Posamenten, ältere sächsische Weissstickereien und japanische Druckschablonen mit 12000 Stück vorhanden. Eine weitere Ergänzung findet die Textilabteilung durch die in der Bibliothek zugänglichen alten und neuen Tafel- und Textwerke über Weberei, Stickerei, Spitzen u. s. w. insgesamt 235 Werke, mit 254 Bänden, sowie die entsprechenden sachlich und chronologisch geordneten Abteilungen der Vorbildersammlung, denen auch die vorhandenen Kopien von Textilien aller Art eingeordnet sind, mit 2812 Blatt und derjenigen der Ornamentstichsammlung mit 110 Blatt.

Rd. *An der grossherzogl. Kunstgewerbeschule Pforzheim* hat auch im verflossenen Schuljahr die Zahl der Schüler wieder zugenommen; sie betrug 239 gegen 219 im Vorjahr. Sammlung und Bibliothek erfuhren planmässige Erweiterung durch Ankäufe und Geschenke; Studienreisen des Direktors und einiger Lehrer kamen diesen Erwerbungen zu gute. Mit Stolz sah die Anstalt, dass bei einer Konkurrenz für Schmucksachen, welche vom Berliner Kunstgewerbeverein ausgeschrieben war, sämtliche Preise an ihre Schüler fielen; auch in Schwäbisch Gmünd errangen drei Schüler Preise in einem Wettbewerb. Im Lehrplan sind Änderungen nicht vorgenommen.

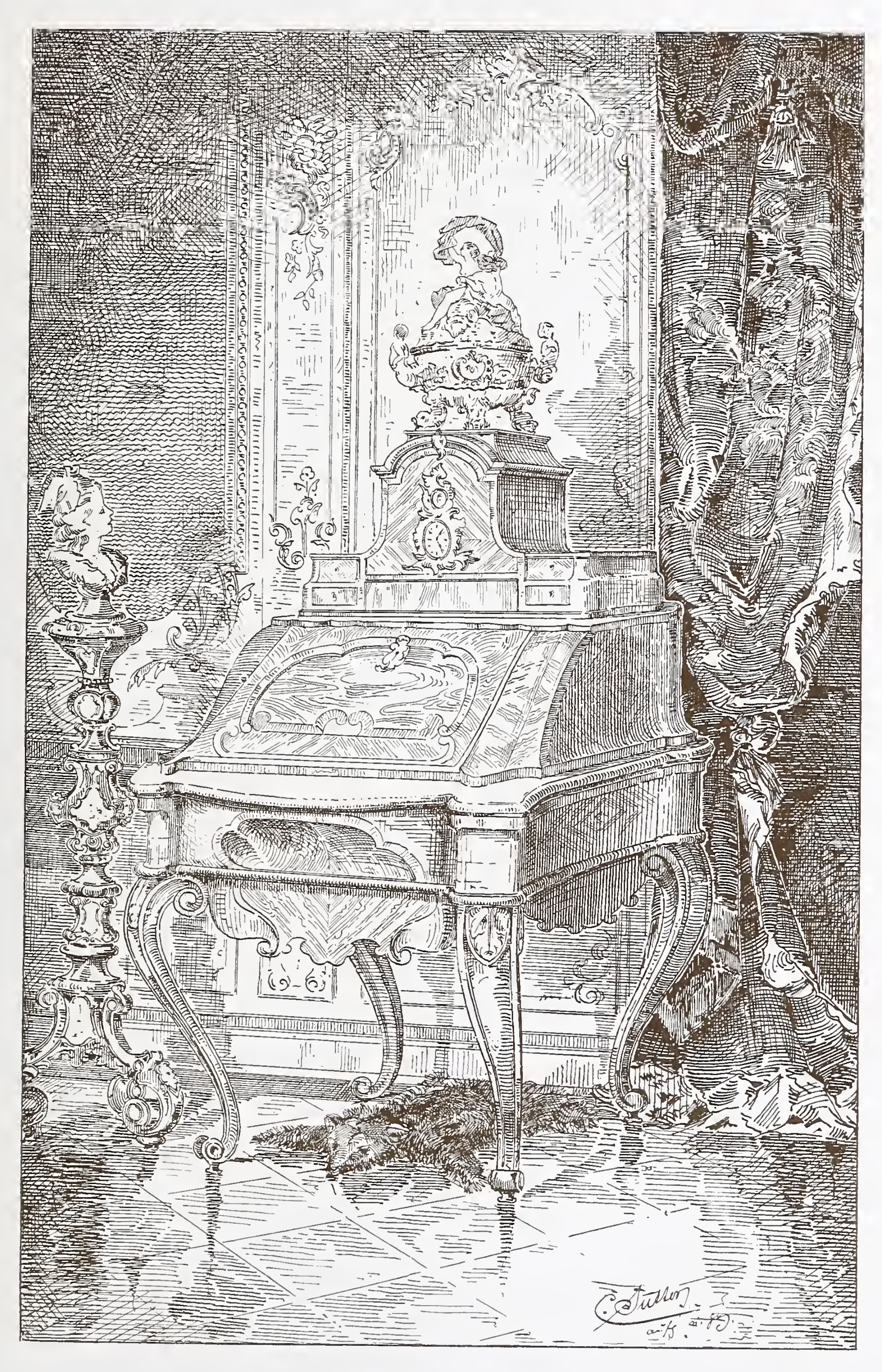
— *Karlsruhe.* Von dem Preisgericht wurden für ihre zufolge des Ausschreibens der grossherzogl. badischen Landesgewerbehalle (Bad. Gewerbezeitung Nr. 44, v. J. 1889) eingesandten Wettbewerbungsentwürfe folgende Staatspreise zuerkannt: 1. Für einfache, durch Malerei zu verzierende Möbel: dem Lehrer *Georg Zimmer* in Kassel und Bauakademiker *Paul Hörig* in Frankfurt a. M. je 160 M., sowie dem Architekten *Richard Langer* aus Karlsruhe, z. Z. in Stettin 80 M. 2. Für einfache Gebrauchstöpferei: dem Modelleur *Karl Kuhnd* in Marienburg 200 M.

H. A. L. Die seit Ende April zur Verteilung gebrachte *Erinnerungsmedaille an das Wettinfest*, welche sowohl in Silber als auch in Bronze ausgeführt worden ist, erweist sich als eine der besten Prägarbeiten der Königl. Münze in Muldenhütten bei Freiberg aus neuerer Zeit. Die Zeichnung der Medaille rührt von Herrn Prof. *Johannes Schilling* her, während der Prägstempel von Herrn Münzgraveur *Barduleck* in Dresden hergestellt worden ist. Auf der einen Seite der Medaille sehen wir das besonders wohlgelungene Porträt Sr. Majestät des Königs Albert, auf der anderen Saxonia als Schutzgöttin des Sachsenlandes, der Männer, eine Frau und ein Kind ihre Huldigung darbringen. Im ganzen sollen etwa 3000 Exemplare solcher Medaillen zur Ausgabe gelangt sein.

Mit Recht fügte *A. Ledebur* dem Titel seines Buches: *Die Legierungen in ihrer Anwendung für gewerbliche Zwecke.* (V u. 161 S. 8⁰. Berlin 1890, S. Fischer) hinzu: Ein Hand- und Hilfsbüchlein für sämtliche Metallgewerbe. Schon hierdurch ist angedeutet, dass wir es nicht mit einer gelehrt geschriebenen Abhandlung zu thun haben, die nur einem enggezogenen Kreise zu nutzbarer Verwertung zu gute kommen würde. Der Verfasser wendet sich nicht nur an jene grosse Gruppe von Kunsthandwerkern, bei denen die Mischungsverhältnisse der Metalle für Giesszwecke etc. die Brauchbarkeit und Schönheit der Erzeugnisse bedingen, sondern auch vornehmlich an solche, die in den Handel gebrachte Legierungen — innig verschmolzene Metallverbindungen — für ihre Arbeiten verwenden oder doch wenigstens kennen lernen wollen. Gerade unsere Zeit hat in dieser Hinsicht eine Fülle von Kombinationen hervorgerufen, die für die Metallverarbeitung von nachhaltigster Einwirkung geworden sind. Es sei hier nur an das Alfenide, Delta-, Weiss- und Britanniametall, an die Phosphorbronze, Alluminiumlegierungen u. a. m. erinnert. Die ausserordentlich klare und bestimmte Sprache bedient sich zur Verständigung nicht jener dem gewöhnlichen Manne so schwer zu eigen werdenden Formeln; sachliche Materialbezeichnung und Zahlenangaben nach Hundert- und Tausendteilen bieten dem Ratsuchenden die Anhaltspunkte für verarbeitungsfähige Legierungen resp. Mischungen. Das Werkchen begnügt sich jedoch nicht damit; es macht auf alle jene eigentümlichen Erscheinungen aufmerksam, welche in Saigerung, Farbe und Bruch bei mehr- oder minderwertigen Zusammensetzungen zu Tage treten. Metallmischungen sind besonders gern geneigt, durch Schwankungen der Mischungsverhältnisse ihre Eigenschaften in sehr empfindbarer Weise zu verändern. — Auch die Ergebnisse vorgenommener Untersuchungen an hervorragenden monumentalen Schöpfungen des Bronzekunstgusses alter und neuer Zeit auf Stoffgehalt und dessen Einwirkung auf die Patina- — Edelrost- — Bildung sind ausgiebig gebucht, wie überhaupt der uralten „Legierung“ „Bronze“ in diesem Buche in umfassendster Form und Darlegung ihr Recht geworden ist. Daher finden auch alle denkbaren Erzeugnisse aus diesem edlen Stoff: Geschütze und Glocken, Maschinenteile und Schmucksachen, Nippes und Monumente gebührende Beachtung. Japan und China in ihren reizvollen farbigen und irisirenden Bronzen aller möglichen Schattirungen, wie solche in der Ausstellung für Edelmetallarbeiten und Legierungen zu Nürnberg 1885 so überwiegend zur Geltung kamen, werden gewürdigt und teilweis die Vorgänge der Farbenerzielung verraten. Der Goldschmied findet in diesem Werkchen seine Rechnung; Metallwerte der Münzen und Medaillen finden Zerlegung, und so birgt des weiteren der Inhalt manches in gediegener Kürze, was sonst nur aus dickleibigen Sonderwerken mühsam zu entnehmen war. *O. S.*

x. *Die Majolikafliesse,* welche wir auf der beigegebenen Farbentafel neben den Fayencefliese des Berliner Kunstgewerbemuseums nachbilden, stammt aus Aleppo. Sie befindet sich im Museo artistico industriale, über welches wir in einem der nächsten Hefte einen illustrirten Bericht bringen werden.





Schreibpult. Um 1750.

Im Besitz des Herrn Dr. Mellinger in Mainz.

Aufgenommen von C. Sutter.

Stammt aus der gräfl. Kesselstettschen Familie in Mainz.





Kanalansicht von Brügge.
Aus Ewerbeck: „Die Renaissance in Belgien und Holland“.







M. Läuger

Heliogr. v. Dr. E. Albert & Co.

DIPLOM

der Bäckereiausstellung in Karlsruhe.

Druck v. F. A. Brockhaus in Leipzig.



DIE SCHMUCKAUSSTELLUNG IM BERLINER KUNSTGEWERBEMUSEUM.

MIT ABBILDUNGEN.



AHREND des März und April dieses Jahres hatte das königl. Kunstgewerbemuseum zu Berlin eine Ausstellung von Schmuck- und Juwelierarbeiten veranstaltet, „um durch eine Übersicht über die Arbeiten verschiedener Zeiten und Völker sowie durch Vorführung wenig zugänglicher mustergültiger Stücke für die deutsche Goldschmiedekunst neue Anregungen zu geben.“

Die Ausstellung sollte im wesentlichen ältere Arbeiten von kunstvoller Durchbildung vorführen, und zwar nicht nur den Schmuck im engeren Sinne, sondern auch das vorwiegend von Juwelieren hergestellte Kleingerät, wie Dosen, Fächergestelle, Bestecke, Taschenuhren, Kämme, Büchsen, Riechfläschchen, Stockgriffe und Verwandtes.

Die Grundlage für das Ganze sollten die betreffenden Gruppen der königl. Museen zu Berlin bilden, wo neben dem Kunstgewerbemuseum das Antiquarium griechisch-römischen Schmuck, das ägyptische Museum ägyptische Schmucksachen aller Art, das Münzkabinet gefasste Medaillons, das Museum für Völkerkunde sog. prähistorische Schmucksachen und den Schmuck orientalischer und barbarischer Völker enthalten. Schon die Hauptstücke dieser verschiedenen Abteilungen bildeten einen recht ansehnlichen Stamm einer Ausstellung. Daran sollte sich schliessen, was etwa aus Privatbesitz zu erlangen war.

Zunächst hatte der Kaiser durch Darleihung sowohl aus dem preussischen Kronschatz und seinem Privatbesitz dem Unternehmen wesentliche Förderung zu teil werden lassen. Freilich — das preussische Königshaus ist arm: in schweren Zeiten hat es seine Hausschätze auf dem Altar des Vaterlandes dargebracht; was heute noch vorhanden ist, kann mit dem Besitz der Habsburger, Wittelsbacher und Wettiner auch nicht einmal in Vergleich treten. Ungefähr dasselbe gilt von dem preussischen Adel, namentlich der östlichen Provinzen, der alten Familienschmuck kaum aus den Zeiten des Krieges und der Not gerettet hat. In den Bürgerfamilien des Nordens geht der Besitz an altem Silber oder Juwelen kaum bis ins vorige Jahrhundert zurück.

Es fehlt, das trat in der Ausstellung deutlich zu Tage, dem Norden für ein derartiges Unternehmen die Fülle des festen, Jahrhunderte alten Familienbesitzes, wie er z. B. in Österreich und Ungarn zu finden ist. Auf die Privatsammlungen zu rekurriren hat auch bei uns geringen Erfolg, da wohl einige Sammler grossen Stiles vorhanden sind — deren mehrere ausgestellt hatten — im übrigen aber nur schüchterne, zum Teil kindliche Versuche auf diesem Gebiete zu verzeichnen sind.

Trotz dieser ungünstigen Bedingungen war aber eine ganz stattliche Menge von Schmuckgegenständen zusammengekommen, die ohne Zweifel leicht hätte vermehrt werden können. Meines Erachtens war die Sache etwas kurz angebunden, die Frist zwischen Aufruf und Einlieferungstermin zu kurz, endlich das ganze Projekt nicht allgemein genug bekannt geworden.

Wie schon erwähnt, hat Se. Maj. der Kaiser aus seinem Besitz eine Anzahl Schmucksachen hergeliehen; desgleichen die Kaiserin Friedrich, welche einen ganzen Schaukasten mit mannigfachen Arbeiten

aus ihrer mit feinstem Geschmack gewählten kostbaren Sammlung ausgestellt hatte.

Von öffentlichen Sammlungen hatte das königl. Museum in Kassel eine kleine Zahl seiner vortrefflichen Juwelierarbeiten eingesandt. Ebenso war das herzogl. Museum zu Gotha mit einer grossen Auswahl seiner ganz ausgezeichneten bekannten Goldschmiedearbeiten — darunter dem herrlichen Dolch, der Elfenbein-Venus in der Laube, der Patene mit Bijoux am Rand, dem kleinen goldemaillirten Brevier u. a. m. — glänzend vertreten. Das Museum schlesischer Altertümer zu Breslau mit mittelalterlichem Schmuck reihte sich an.

Unter den Privatsammlern überragten alle um Haupteslänge die Herren Baron Heyl in Worms, Bürgermeister Thewalt in Köln, Fabrikbesitzer Richard Zschille in Grossenhain. Ersterer hatte seinen unvergleichlichen mittelalterlichen Schmuck eingesandt, Thewalt aus seiner kostbaren vielumfassenden Sammlung eine Anzahl Perlen eingesandt — eine glänzende Serie Uhren, durchweg Arbeiten ersten Ranges, Schnallen, Ringe etc. —, Zschille fast seinen ganzen Schmuck, worunter besonders die umfassende Sammlung Ringe, Ketten und Anhänger hervorragten. Daran schloss sich die Sammlung von Marc Rosenberg, systematisch angelegt und aufgestellt mit recht guten, zum Teil vortrefflichen Stücken; wenn auch hier nur in Auswahl, so doch von grossem Umfang und Vollständigkeit in den einzelnen Gruppen.

Die übrigen Privatsammler hatten einzelne Schmuckstücke dargeliehen, worunter teilweise recht gute, oft auch hinsichtlich der Echtheit recht bedenkliche Sachen.

Für die frühen Zeiten: ägyptisches und klassisches Altertum, die sog. prähistorischen Perioden waren, wie erwähnt, die königl. Museen mit einem grossen und zwar dem besten Teil ihrer Sammlungen eingetreten; man gewann einen ganz guten Überblick über die Leistungen der betreffenden Perioden.

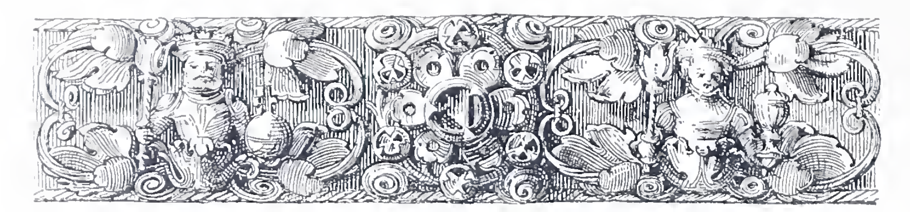


Fig. 1. Gürtel in Silber vergoldet. Schlesisches Museum in Breslau.

Über alles Erwarten reich dagegen war das Mittelalter vertreten: hatte doch Baron v. Heyl seinen unvergleichlichen Schmuck aus Mainz oder Worms — es wird über die Provenienz Schweigen beobachtet — ausgestellt. Was hier an mittelalterlichen Ketten, Spangen und Kleinodien vereint ist, dürfte kaum anderswo zu finden sein. Ein Stück aus diesem Schatz, das Adlerkleinod aus hohenstaufischer Zeit, ist früher von kundiger Seite in diesen Blättern veröffentlicht (III, S. 20); ein anderes, die herrliche emaillirte Adlerfibula vom gleichen Verfasser an anderer Stelle. Die glänzende Beherrschung der Emailtechnik und ihre geschickte und geschmackvolle Verwendung im Geschmeide stellt diese mittelalterlichen Schmuckstücke ebenbürtig neben die verwandten Erzeugnisse der Renaissanceczeit. Gehören diese Arbeiten einer Zeit an, aus der wir sonst wenig besitzen, so ist auch das spätere Mittelalter durch einige ganz ausgezeichnete Stücke vertreten. So hat



Fig. 2a. Glied eines Gürtels. 15. Jahrh.



Fig. 2b. Glied eines Gürtels. 15. Jahrh.

Bürgermeister C. Thewalt in Köln.

das Breslauer Museum schlesisischer Altertümer einige schöne Stücke geschickt, vor allem aber Herr Bürgermeister C. Thewalt einige Hauptstücke seiner kostbaren Sammlung. Wir geben in Fig. 2a



Fig. 3. Fürspan aus Mainz, Ottonenzeit. Baron v. Heyl, Worms.



Fig. 4. Ohrgehänge in Form einer Sirene. Kgl. Kronschatz Berlin.



Fig. 5. Kleinod aus Gold, emaillirt. Der Kopf in Stein geschnitten. Königl. Kunstgewerbemuseum zu Berlin.

und 2b zwei Glieder eines Gürtels von höchster Schönheit und Seltenheit: die gegossenen Figürchen liegen von Perlen umrahmt tief in dem getriebenen Blattrande. Auch sonst bietet die Kollektion des



Fig. 6. Anhänger, St. Georg. Oberstleutn. v. Kretzschmar, Berlin.



Fig. 7. Kruzifix. 15. Jahrh. Freiherr v. Heeremann, Münster.



Fig 8. Anhänger. 16. Jahrh. Kirche zu Lauenburg.

Herrn Thewalt wie die des Herrn Zschille eine Anzahl trefflicher gotischer Arbeiten. Ein schönes noch dem 15. Jahrhundert angehöriges Kruzifix hatte, Herr Baron von Heeremann ausgestellt.

Zahlreich und in vortrefflichen Exemplaren waren goldemaillirte Ketten und Anhänger der Renaissancezeit vertreten, namentlich durch die Museen zu Berlin, Gotha, Kassel, die Herren Thewalt, Zschille u. a.; der Krontresor hatte seine durch Luthmers Publikation bekannten Stücke eingesandt. Weniger bekannt dürften die Schmuckstücke aus dem Grabe der Herzogin Agnes von Lauenburg († 1629), jetzt in der dortigen Kirche aufbewahrt, gewesen sein. Auch die Sammlung der Kaiserin Friedrich bot eine ganze Anzahl hierhergehöriger ausgezeichneter Stücke, vor allem ein italienisches Reliefemail allerersten Ranges.

Für den Schmuck des 17. und 18. Jahrhunderts, den Volksschmuck und Verwandtes boten die Privatsammler manches gute Stück der übrigens meist bekannten Typen. Sehr umfangreich ist hier die Sammlung Rosenbergs, der man wohl einen

Platz in einem Kunstgewerbemuseum wünschen möchte.

An Kleingerät, welches laut Programm zu der Ausstellung zugezogen werden sollte, war reichlich beigesteuert. Vor allem Dosen.

Der preussische Kronschatz besitzt davon eine Reihe sehr merkwürdiger und kostbarer Stücke. Es sind Dosen von bedeutender Grösse aus Halbedelsteinen schlesischen Fundorts, geschliffen und im Auftrag Friedrich des Grossen mit (zum Teil foliirten) Brillanten und andern Edelsteinen, Email oder vierfarbigem Gold in prunkvollster und technisch hochvollendeter Weise montirt. Die Wirkung dieser Stücke ist oft geradezu verblüffend, der Geschmack nicht immer der beste. Das schönste Stück dieser Art, nur in vierfarbigem Gold montirt, köstlich ciselirt und von edelster künstlerischer Ausführung besitzt die Kaiserin Friedrich. Eine kleine aber gewählte Sammlung Dosen in verschiedenster Ausführung und Technik, durchweg ausgezeichnete Stücke, hatte Herr von Kosielski, einzelne sehr gute Dosen Herr J. A. Lewy-Berlin ausgestellt. An Fächern, kleinen Etuis und Ähnlichem, war manches vorhanden, doch kaum einige Stücke, die sich wesent-



Uhr, Silber geschnitten und vergoldet. 16. Jahrh. Herr Rich. Zschille, Grossenhain.
Halskette mit Perlen und Türkisen. Arbeit von L. Schluttig, Berlin.

lich über das Niveau der im Kunsthandel vorkommenden Ware erhoben. Diese Gruppe von Kunstwerken scheint sich bei uns in Sammlerkreisen noch keiner grossen Beliebtheit zu erfreuen; und doch bilden sie für Damen ein schönes und ergiebiges Sammelfeld. Freilich gute Fächer sind teuer, und unsere Sammler wollen in der Regel nicht mehr wie 30 Mark pro Stück anlegen. Bestecke, an deren künstlerischem Schmuck die Edelschmiede seit dem 16. Jahrhundert vielfach Anteil nahmen, hatte eigentlich nur Zschille aus seiner bekannten Sammlung eingesandt.

Ausgezeichnet vertreten waren die Taschenuhren, wesentlich durch die kostbare Auswahl aus der Thewaltschen Kollektion, die im stande ist, einen Überblick über die künstlerische Ausgestaltung dieses Instrumentes von Anfang an bis ins 18. Jahrhundert in nur ganz ausgewählten Exemplaren zu ermöglichen. Ergänzend traten hierzu eine Anzahl vortrefflicher Uhren aus Zschilles Besitz: alle anderen einzeln eingesandten Uhren mussten gegenüber diesen beiden Gruppen zurücktreten.

Eine hübsche und lehrreiche Ausstellung hatte die königl. Zeichenakademie in Hanau veranstaltet: eine grössere Anzahl Nachbildungen alter Schmucksachen, nach alten Mustern in den Goldschmiedeklassen der Anstalt als Vorbilder zu eigenem Gebrauch hergestellt. Die Sachen waren vortrefflich gearbeitet, durchaus geeignet, zu Unterrichtszwecken die Originale zu ersetzen. Gut, dass sie nicht in den Handel kommen: es könnte viel Unfug damit getrieben werden.

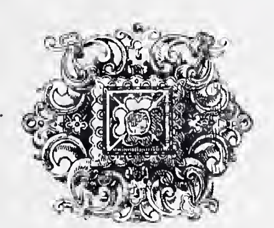
Die Abteilung der modernen Arbeiten war nur schwach beschickt; nicht einmal die Berliner Juweliere hatten sich vollzählig beteiligt. Von Auswärtigen waren nur wenige erschienen, von Franzosen nur Bouchardon. Die ausgestellten Arbeiten bewiesen, was eigentlich nicht bewiesen zu werden braucht, dass auch mit kostbaren Steinen ohne Anwendung von Email durch einfache Fassung wirklich künstlerische Wirkungen zu erzielen sind. Leider scheint dies vielen Juwelieren noch nicht klar geworden. Die Brutalität des modernen Brillantschmuckes übersteigt oft alles Mass, woran allerdings das Protzentum der Besteller mehr als das Können der Edelschmiede schuld sein mag. Durch Verwendung wasserheller Steine, wie Aquamarin, Beryll etc. in Verbindung mit Perlen und Brillanten in lockerer, beweglicher Fassung, waren vorzügliche Wirkungen erzielt. Gern hätte man auch Pforzheim, Hanau und Gmünd vertreten gesehen, wie vor zwei Jahren in München: es scheint, als ob in dem einfacheren Schmuck heute mehr Geschmack steckt, wie in dem kostbaren.

Alles in allem war manches in der Ausstellung zu lernen für das Publikum sowohl als für die Edelschmiede, und daher gebührt den Veranstaltern wohlverdienter Dank. *A. PABST.*



Schmuckstück aus Gold, emaillirt. 16. Jahrh.





Schmuckstück aus Gold, emaillirt. 16. Jahrh.
Königl. Museum zu Kassel.



Petschaft aus Gold, geschnitten. 16. Jahrh.
Königl. Museum zu Kassel.



Fig. 1. Entwürfe für Brunnenfiguren. Zeichnung von BELLINI.

AUSSTELLUNG VON ORNAMENTSTICHEN IN HANNOVER.

MIT ABBILDUNGEN.



ES WAR ein glänzendes Bild, welches am ersten Sonntage im Monat Mai dieses Jahres dem Auge des Beschauers in den Ausstellungsräumen des Provinzialmuseums in Hannover sich bot. Die Wände zweier grosser Oberlichtsäle, welche kurz vorher zur Aufnahme von Gemälden der alljährlich wiederkehrenden hannoverschen Kunstausstellung gedient hatten, waren bedeckt mit Blättern des Architektur- und Ornamentstichs, in einer Anzahl und Reichhaltigkeit, wie sie wohl noch nie und nirgends dem Beschauer mit einem Male vorgeführt worden ist. Es muss als ein grosses Verdienst des Besitzers dieser Sammlung, des Herrn Architekten *Haupt* in Hannover, bezeichnet werden, nicht nur dass er als Privatmann eine solche Sammlung zusammengebracht hat, sondern besonders auch, dass derselbe als Sammler es über sich vermochte, in einer öffentlichen Ausstellung, wenn auch nur einen kleinen Bruchteil seines Besitzes, so doch immer einige tausend Blatt, dem Beschauer vor Augen zu führen. In richtiger Würdigung der Verhältnisse hat der Besitzer erkannt, dass Ornamentstiche nicht allein zur Freude des Sammlers, sondern zum Nutzen für alle Menschen geschaffen sind, welche kunstgewerblichen Interessen nahe stehen, und er hat nun auch durch die Ausstellung den Beweis erbracht, dass zweitausend solcher Blätter öffentlich, sachgemäss ausgestellt, von erheblich grösserem Nutzen sind, als zweimalhunderttausend in den schönsten Mappen wohlverwahrt, welche nur auf Verlangen sichtbar sind. Denn wer ist in der Lage von denjenigen, die es zunächst interessirt, von den Kunsthandwerkern, so viel Zeit zu opfern, um Kataloge nachzuschlagen, und wer von ihnen ist mit solchen Kenntnissen ausgerüstet, dass sie nach den Katalogen leicht und schnell das Zweckdienliche finden? Von den echten, rechten Kunsthandwerkern keiner, und Gott sei Dank, dass es so ist, dass sein Können grösser ist als sein Wissen! Unermessliche Schätze liegen für ihn aufgespeichert in den grossen Sammlungen, aber keiner giebt ihm die Mittel, sie zu heben, die Wünschelrute, die Zauberthüre zu sprengen. Kataloge, auch die besten, weiss er nicht zu handhaben und bedeuten ihm nur Zeitvergeudung, gelehrte Reden nutzen ihm nichts, aber die Ausstellung von zweitausend Blättern geben ihm mehr, als er sucht. Der Kunsthandwerker soll die Vorlagen und

die Anregung nicht suchen müssen, sondern die Ornamentstiche müssen durch ihre Massenvorführung sich ihm aufdrängen, wenn anders sie praktischen Wert haben sollen. All die dankenswerten Versuche, durch wohlgeordnete Kataloge die Benutzung der Sammlungen zu erleichtern und durch Vorträge das Verständnis zu wecken, sind für die Hebung des Kunstgewerbes praktisch fast ohne Bedeutung, gegenüber einer Massenschaustellung des geeigneten Vorlagenmaterials. — Werke in der Art, wie Hirths Formenschatz, sind in ihrer Art auch Ausstellungen, und Ausstellungen von Tausenden von Blättern, die bieten dem Sucher, was er braucht und drängen dem Brauchbares auf, der nicht einmal zu suchen, sondern nur zum Schauen gekommen ist.

rungen das gemeinsame Bestreben mit der Tradition des Mittelalters zu brechen, Neues zu geben, um jeden Preis und in neuer Weise dem Leben die heitere Seite abzugewinnen, gegenüber dem entsagenden Zuge der vergangenen Zeit.

Aber nicht allein in Architektur und Ornamentstichen wurde dem Beschauer eine Entwicklung des dekorativen Geschmackes geboten, sondern auch lange, durch die grossen Säle sich erstreckende Tische waren bedeckt mit einer Auswahl seltener Bücher, und unter ihnen war in erster Linie vertreten der Schöpfer neuer ornamentaler Gedanken, *Bellini* welcher in seinen Illustrationen zum Polifilo den tiefgehendsten Einfluss auf die ornamentale Gestaltung diesseits und jenseits der Alpen geübt hat.

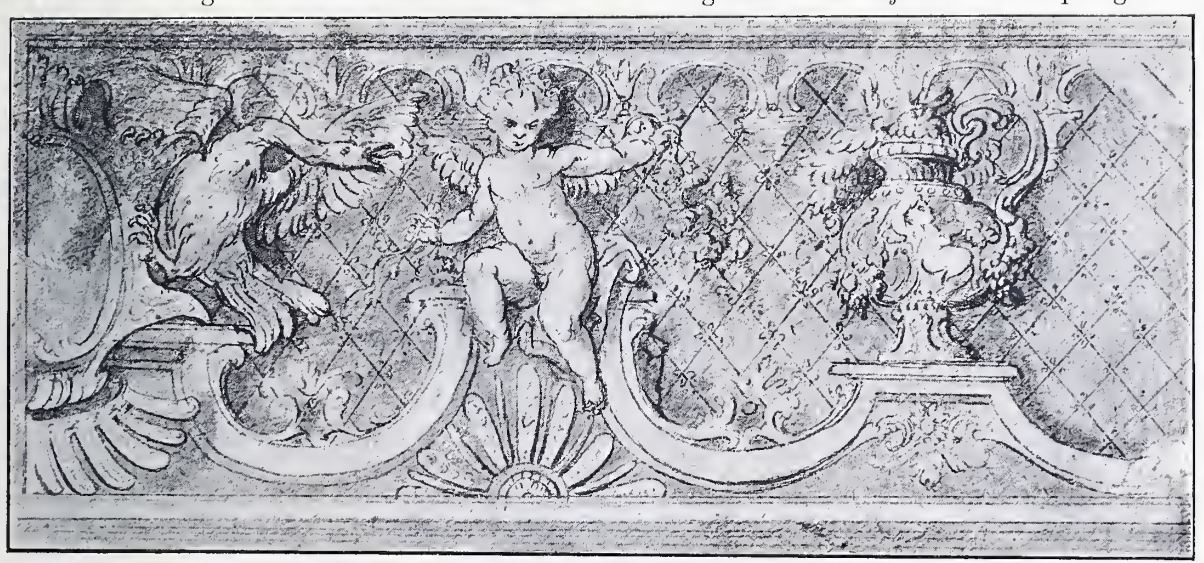


Fig. 2. Dekorationsmotiv. Zeichnung von BELLINI.

So war es auch hier mit der Sammlung Haupt. Der Eindruck eines einzelnen Blatts würde spurlos vorübergegangen sein, aber dieses Massenauftreten that seine Wirkung, weil in ihm die ganze ornamentale Entwicklung dreier Jahrhunderte sich zeigte.

Alle Nationen, welche auf dekorativem Gebiete irgend etwas geleistet haben, waren in guten Blättern vertreten, und die verschiedenen Jahrhunderte, in denen sie geschaffen wurden, geben ein vortreffliches Bild von dem Wandel des Geschmacks der Menschen im Laufe der Zeit. Das freie Schalten des Italieners mit dem Erbe seiner Väter, das schwere Ringen niederländischer Eigenart mit antiken Formen, die Schaffenslust und Anmut der Franzosen und die noch immer in mittelalterlicher Tradition befangene Formgebung der Deutschen zeigen uns im 16. Jahrhundert in den verschiedensten Formen und Äusserungen das gemeinsame Bestreben mit der Tradition

Durch alle Jahrhunderte und bei allen in Frage kommenden Völkern sehen wir den Wandel des Geschmacks uns vor Augen geführt, und eine Reihe von Handzeichnungen gewähren uns ein Bild von dem unmittelbaren Schaffen des Künstlers. Die hier in Fig. 1 gegebenen figürlichen Brunnenskizzen, sowie das ornamentale Blatt Fig. 2 aus dem ersten Viertel des vorigen Jahrhunderts gehören mit zu dem Besten, was in dieser Weise geschaffen wurde.

Die grandiosen Schöpfungen Michelangelos zeigten uns in vorzüglichen Stichen von *Cherubino Alberti* die Eigenart jenes Titanen. *Agostino Veneziano* und *Enea Vico* waren vertreten mit Laubdekorationen und Grotesken, wie sie ihnen durch die neuerschlossenen Grottendekorationen und die Schöpfungen Raffaels überliefert waren. Die seltenen Blätter nach antiken Friesen von *Marco Dente* und die reichumrahmten, aus menschlichen Figuren zusammen-

gestellten Initialen *Paulinis* vervollständigten die Schöpfungen italienischer Künstler des Cinquecento.

Sahen wir bei den Italienern in den vorgeführten Formen das frohe Behagen und das uneingeschränkte Können eines Volkes von Künstlern, so finden wir bei dem Niederländer in keiner Weise ein solches Beherrschen der Form. Wohl hat auch er seine Freude an antiker Art, aber es ist nicht der Gedankenkreis, in dem er sich von Haus aus bewegt.

Lukas van Leyden in seinen charakteristischen, seltenen Blättern, *Markus Gerards* mit seinen Darstellungen der Elemente, *Jan Vredemann de Vriese* mit Innendekorationen, die ausserordentlich seltenen Karyatiden von *Cornelius Bos,* die Kartuschen von *Jacob Floris,* die Dekorationen am Rathause von Amsterdam von *Quellinus* geben uns ein vorzügliches Bild niederländischer Dekoration im 16. Jahrhundert. Als ganz besonders eigenartig und in seinem Können seine zeitgenössischen Landsleute weit überragend, ist in äusserst seltenen Blättern der Meister *G. J.* oder *J. G.* (Fig. 3) vertreten. Auch sein Wollen kommt seinem Können nicht gleich, niederländische Eigenart ringt mit der Lust, die neue Formenwelt zu beherrschen, welches ihm nicht in dem Masse, wie dem deutschen Meister gelingt.

In grosser Auswahl waren Deutsche vorhanden. *Dürer* mit Blättern aus dem Triumphzuge, sowie seinen Scheiben. Die *Behams, Aldegrever, Brosamer, Altdorfer* und die *Hopfer* mit Kleinornament und Gefässen (Fig. 4), *Jost Amman* mit biblischen Darstellungen und Wappen, *Tobias Stimmer* mit Porträts in reichen Rahmen, *Virgil Solis* in Kupfer- und Holzschnitt, die *de Bry* mit ihren reizvollen Goldschmiedeornamenten und *Rotgerus Kasemann* mit seinen charakteristischen, architektonischen Details. Der Meister von 1551 war in einem Probedruck und *Paul Flindt* in einem Niello vorhanden. Kurz es fehlte wohl kein deutscher Meister des 16. Jahrhunderts, der irgend Beachtung verdient. Auch aus dem so seltenen Werke: „Imperatorum Romanorum verissimae effigies“, von den *Wyssenbachs* geschnitten, waren Blätter ausgestellt.

In gleicher Weise waren die bedeutendsten Meister Frankreichs vorgeführt. Allen voran Meister *Jacques Androuet Ducerceau* mit Kartuschen und Möbel, *René Boirin* mit Tafelgerät, sowie der in seinem Formenreichtum unerschöpfliche Meister *Stephanus, Etienne Delaune*, war in seinen reizenden Planetenbildern (Fig. 5) vorhanden.

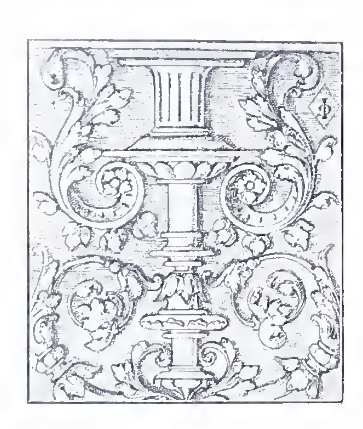


Fig. 3. Meister J. G.

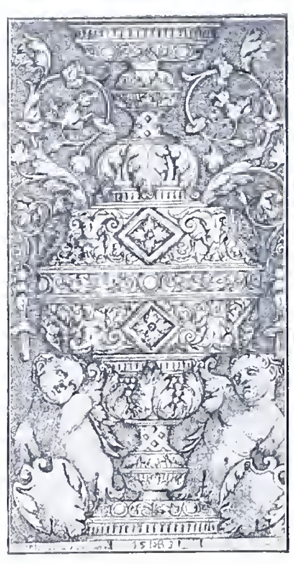


Fig. 4. H. S. Beham.



Fig. 5 Etienne de Laune.

Daneben zeigten zahlreiche Holzschnitte den Buchschmuck des 16. Jahrhunderts, von den reichsten und frühsten italienischen Titel- und Textumrahmungen bis zu den charakteristischen Arabesken, wie sie aus der Offizin des *Jean de Tournes* unter dem Einfluss des *Bernard Salomon* hervorgingen.

Sahen wir in den Blättern des 16. Jahrhunderts das Bestreben der Nationen, die neue Formenwelt sich zu eigen zu machen, so war es uns in den Blättern der Folgezeit vor Augen geführt, wie sie allmählich das Neue zu Eigenem verarbeiten.

Von den Italienern sahen wir *Annibale Carracci* mit seinen Decken, *Pozzo* mit seinen wirkungsvollen Innenräumen und in ausserordentlich grosser Zahl die feinen Radirungen des *Stefano della Bella,* seine Laubornamente, Kartuschen und Vasen und *Antonio Tempesta* mit seinen reichumrahmten Allegorien.

Von der niederländischen Dekoration des

17. Jahrhunderts war besonders reich die Buchausstattung und Porträtumrahmung vorgeführt.

Aus Deutschland waren es besonders die Meister *Matthäus Merian* in seinen Grotesken für Goldschmiede, *Lucas* und *Wolfgang Kilian* in ihren reichen Porträtumrahmungen, sowie eine ausserordentliche Auswahl der sogenannten Lauberbücher, ein Ornament, welches am Ende des 17. Jahrhunderts mit besonderer Vorliebe als Rahmendekoration verwendet wird.

Noch reichhaltiger waren die französischen Meister vertreten. Die äusserst seltenen Blätter für Email, auch wohl Schwarzblätter genannt, z. B. von *Henri Toutin*, Goldschmiedevorlagen von *Vauquer* und *Légaré*, Laubornament von *Nicolas Loire*, die grossartigen Decken- und Wanddekorationen des *Charles Lebrun* und der unermessliche Formen- und Vorbilderschatz von *Jean Marot* und *Jean Le Pautre* waren in vorzüglichen Blättern gezeigt.

Die nächstfolgende Zeit zeigte uns bei den Niederländern *de Grendel* in seinen reizvollen Kaminen, bei den Deutschen, allen voran *Paul Decker* in seinen Architekturen, Innenräumen und Möbeln, *Abraham Drentwett* mit seinen Allegorien und Gerät, sowie *Eysler* mit Lauberbüchlein und Rahmen.

Bei den Franzosen waren die besten ihrer Zeit vertreten, *Daniel Marot*, *Jean Berain*, *Bernard Toro* und *Gille Marie Oppenord*, Meister, denen keine Nation ähnliche an die Seite zu setzen hat. Es folgen dann die Meister der späteren Zeit des Louis XV und Louis XVI.

In Deutschland *Franz Xaver Habermann*, *Esaias Nilson*, *Jeremias Wachsmuth*, *Bernard Göz* mit ihren Rokokomotiven, Allegorien und Möbel, *Lauch* mit Dosen, *Heumann* mit Waffengriffen, *Gottfried Graaz* mit Kaminen, *Hoppenhaupt* mit Architekturen und *Will* und *Moeglich* mit ihren zierlichen Rahmen.

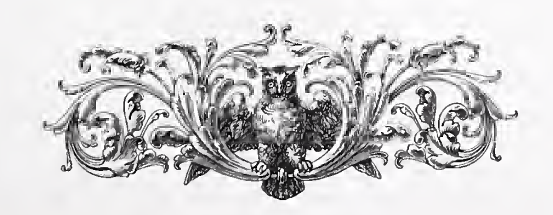
In Frankreich waren es die reizvollen Vignetten des *Bernard Picart*, das Tischgerät des *Forty*, Kartuschen und Umrahmungen von *De la Joue*, die reizvollen Hochfüllungen von *Tibesar* und *Prieur*, Trophäen und Laubornament von *Delafosse*, Vasen von *Saly* und die genialen Brunnenentwürfe von *François Boucher*, welche das Interesse fesselten, Grabmale und Brunnen von *Hutin* von ausserordentlicher Anmut, sowie eine Folge: „Arabesques, inventés et gravés par *J. D. Du Gourc*, welche mir bis dahin nie zu Gesichte gekommen, beschliessen die Zahl der Blätter, welche dem Beschauer vor Augen geführt wurden.

Dieser reichen Auswahl loser Blätter, von denen nur die Arbeiten der hervorragendsten Meister hervorgehoben werden können, schloss sich dann ebenbürtig eine Auswahl gebundener Werke, Architektur- und Kunstbücher vom 16. bis 18. Jahrhundert an.

Es war ein glänzendes Bild, welches in dieser Ausstellung dem Beschauer von der Entwicklung des dekorativen Geschmackes dreier Jahrhunderte gegeben wurde, und es kann keinem Zweifel unterliegen, dass diese Ausstellung wesentlich das Interesse für kunstgewerbliche Dinge in Hannover gefördert hat. Indessen darf dabei nicht übersehen werden, dass die reiche Sammlung des Herrn Architekten Haupt immer eine Privatsammlung ist und als solche dem allgemeinen Nutzen naturgemäss wenig förderlich sein kann. Selbst das weitgehendste Entgegenkommen seitens des Besitzers gegenüber dem allgemeinen Interesse, welches in wiederholten Ausstellungen bethätigt werden könnte, kann doch nicht annähernd die Sammlung so nutzbar machen, als wenn dieselbe mit einem öffentlichen kunstgewerblichen Institute, Kunstgewerbemuseum u. dgl. m. verbunden wäre, in dessen Räumen sie, nicht in Mappen und Schränken verpackt, in wechselnden Ausstellungen von je ein paar Tausend Blatt jedem stündlich, ohne gelehrte Rede und ohne Kataloge, Anregung, Belehrung und Vorbilder geben könnte.

Bei der enormen Preissteigerung, welche die Ornamentstiche in den letzten Jahren erfahren haben, ist es die höchste Zeit mit grösseren Mitteln, als sie meistens dem Privatmann zur Verfügung stehen, einzutreten, wenn diese Sammlung im öffentlichen Interesse der Stadt Hannover vervollständigt werden soll, und dass das dringend geboten erscheint, darüber dürfte kaum ein Zweifel bestehen. Es würde tief zu beklagen sein, wenn diese treffliche Sammlung durch irgend welchen Umstand der Stadt Hannover nicht erhalten bliebe.

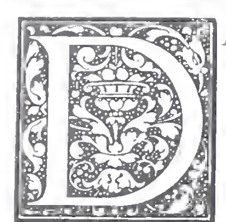
J. REIMERS.





ÜBER KUNSTGEWERBEMUSEEN.

VON *ALBERT HOFMANN-REICHENBERG.*



DAS merkwürdige Buch: „Rembrandt als Erzieher“, [1]) das mit seinem geistvollen, oft blendenden, oft paradoxen und oft auch sich widersprechenden Inhalte den Siegeslauf durch die geistige deutsche Kulturwelt gehalten hat, muss auch an dieser Stelle erwähnt werden. Sein Verfasser sagt S. 16 ff: „Es giebt ein eigentümliches Gesetz der Geschichte, dass die Dinge sich mit der Zeit in ihr Gegenteil verkehren: man sieht es an der katholischen Kirche, deren prunkvolle Hierarchie sehr wenig dem Sinne Christi entspricht; man sieht es an den deutschen Gymnasien, welche das gerade Gegenteil von den griechischen Gymnasien sind; man sieht es nicht zum wenigsten an den heutigen Museen, welche auf den Namen der Musen gegründet, sich deren Dienste doch vielfach hinderlich erweisen. Denn die Musen sind, wohl zu merken, die Vertreterinnen der schöpferischen, nicht registrirenden Geistesrichtung; gerade jene aber werden durch die heute herrschende Museenwut in den Hintergrund gedrängt: lucus a non lucendo. Museen enthalten Dinge, welche aus ihrem organischen Zusammenhange gerissen sind; in der Kunst ist der organische Zusammenhang aber alles; auch die vollkommenste Sammlung von menschlichen Augen, in Spiritus gesetzt, kann nicht den ganzen Menschen ersetzen.

Jener kürzlich verstorbene Gesandte einer europäischen Grossmacht, welcher sich eine Sammlung von Barbierbecken aller Zeiten angelegt hatte, war nicht viel klüger als Don Quijote, welcher das seine auf dem Kopfe trug; Barbierbecken gehören ins Barbierhaus, Augen in den menschlichen Kopf und Bilder in die Kirchen, Staatsgebäude oder Privathäuser! Verwende man daher nicht allzuviel Neigung und Kosten auf jene methodisch geordneten Rumpelkammern; lieber schmücke man das eigene Heim und das eigene Leben, nach heutigen Bedürfnissen, künstlerisch aus. Dies wirkt weit bildender, als der Besuch eines Museums, in dem jeder einzelne Gegenstand den andern und die Gesamtheit der Gegenstände oft den Besucher tot schlägt.

Wie die politische, so hat auch die künstlerische Freizügigkeit ihre Schattenseiten; sie führt dazu, dass schliesslich nichts an seinem Platze, in seiner gebührenden Umgebung, in seiner Heimat bleibt: das Kunstwerk wird heimatlos, das Schlimmste, was ihm passiren kann. Dem sollte möglichst entgegengewirkt werden.

Die übliche Aufstellung in den Museen, nach Rubriken, ist direkt kunstwidrig; denn ein einzelner Gegenstand kann nur künstlerisch wirken, wenn er sich einem grösseren Ganzen ein- und unterordnet; davon ist bei jener Art von Anordnung keine Rede.

Ein Kunstwerk ist wie das einzelne Wort einer Sprache; es hat nur Wert durch den Zusammenhang, in welchem es jeweilig steht; in dieser Hinsicht gleichen unsere Museen Wörterbüchern, welche die Worte zusammenhanglos an der Schnur aufreihen; solche Konglomerate sind zwar gut zum Nachschlagen; aber durch Nachschlagen in Wörterbüchern hat noch niemand den Geist und das Wesentliche einer Sprache erlernt. Es gehört sehr viel

1) Von einem Deutschen. 11. Aufl. Leipzig, C. L. Hirschfeld.

dazu, um ein Wörterbuch — und ein Museum — mit Verstand zu benutzen; bis jetzt hat man nur von Cäsar gehört, dass er in der Grammatik zu seinem Vergnügen las. Man muss in solchem Fall gewissermassen statt der Wörter die durch sie bebezeichneten Dinge, in allen Beziehungen zu Welt und Leben, selbst abwandeln können. Nur ein sehr reicher Geist kann leere Kategorien ausfüllen und mit einander in Verbindung setzen und dadurch zu lebendigen Organen umschaffen; so hohe Forderungen darf man an den Durchschnittsmenschen nicht stellen; dieser ist der lebendigen Einwirkung einer gesprochenen Sprache und eines einheitlichen Komplexes von Kunstwerken weit zugänglicher, als einem Schwall von wissenschaftlich geordneten Einzelheiten, deren sinnlose Nebeneinanderstellung er zwar nicht erkennt, aber doch empfindet. Durchgängige Lektüre einer Sprache, verbunden mit Übung im Sprechen, ist das beste Mittel zur Erlernung derselben; das Wörterbuch darf dabei nur ein gelegentliches und erst in zweiter Linie in Betracht kommendes Hilfsmittel bleiben; dies gilt auch in unsern Museen. Sie sollten die Kunstsprache nicht nur in toten Wortregistern, sondern vielmehr und ganz überwiegend in ihrem lebendigen Zusammenhang lehren. Das Individuelle, nicht das Generelle, soll hier das Wort führen; sonst herrscht nicht das Leben, sondern die Schablone; sonst schreckt man den Künstler ab, statt ihn anzulocken. Ein vernünftiger Erzieher darf das nicht übersehen. Es giebt grosse deutsche Kunststädte, in welchen sich die Künstler rühmen, selten oder nie ein Museum zu besuchen; das ist nicht das richtige Verhältnis der neuen zur alten Kunst; aber die Schuld solcher Ungehörigkeiten liegt überwiegend an der Beschaffenheit der Museen selbst. Es wäre daher ratsam und zweckmässig, das Prinzip einzelner, einheitlich dekorirter Innenräume, wie man es in grösseren Museen und Ausstellungen teilweise schon anzuwenden begonnen hat, nach Kräften zu erweitern und womöglich zum herrschenden zu machen; dadurch wird nicht nur auf den Verstand und das Auge, sondern auch auf das Gefühl und das Urteil des Beschauers gewirkt. Rasch lernt man bekanntlich durch Beispiele, langsam durch Lehren. Je wissenschaftlicher jene obenerwähnten Anstalten oft sind, desto unkünstlerischer sind sie; Wissenschaft und Kunst stehen sich, in einiger Hinsicht, polar entgegen; aber wo es sich um künstlerische Zwecke handelt, muss eben die Kunst den Ausschlag geben. Die Wissenschaft hat in solchem Fall zu schweigen oder vielmehr zu dienen oder vielmehr beides zu thun. Nur wenn das künstlerische, nicht das wissenschaftliche Prinzip an die Spitze gestellt wird, dienen die Museen den Musen. Museen sind Erziehungsorgane; das ist ihr Verhältnis zum gesamten Volk; blosse Belegsammlungen für wissenschaftliche Forschung sollen sie nicht sein. Es wäre nicht recht, wollte man der Muse statt der Leier, ein Lexikon unter den Arm geben.

Die historisch unzweifelhafte Thatsache, dass das Aufkommen der Museen und der Niedergang einer freien, selbständigen, volkstümlichen Kunst während der letzten Jahrhunderte durchaus mit einander Hand in Hand gingen, muss jedenfalls zum Nachdenken auffordern. Nicht oft genug kann es wiederholt werden: an die Kunstgesinnung der alten Zeit soll man sich halten, nicht an ihre Kunstleistungen; man soll die letzteren niemals im einzelnen nachahmen. Die moderne Zeit hat moderne Bedürfnisse und braucht eine moderne Kunst. Eine moderne Kunst aber kann nur gedeihen, wenn sie zugleich in sich das Gegengewicht des Bleibenden, Festen, Notwendigen, Angeborenen, Ewigen trägt. Das ist nicht in etwaigen früheren künstlerischen Erzeugnissen des Volkscharakters — welche auch ihre Zeit hatten, in der sie einmal modern waren — sondern nur in der lebendigen Quelle des heutigen deutschen Volkscharakters zu finden. „Der Lebende hat Recht.“ Man hat nicht zurückzublicken, sondern um sich zu blicken; man hat von innen nach aussen, nicht von aussen nach innen vorzugehen; um neue Kunstformen, die bildsame Schale des Volksgeistes, anzusetzen, hat man nicht auf frühere abgestorbene Schalen zurückzugehen, sondern sich wiederum an den Kern selbst zu wenden.“

Das sind die reichen Worte eines der eigenartigsten Bücher unserer gesamten neueren Litteratur. Die Ausführungen behandeln die Museen und die Kunst im allgemeinen, woraus sich von selbst die Berechtigung ergiebt, ihre Richtigkeit auch für Kunstgewerbemuseen und die gewerbliche Kunst zu prüfen. „Das heutige Kunstgewerbe hat, auf einer stilistischen Hetzjagd, alle Zeiten und Völker durchprobirt und ist trotzdem oder gerade deshalb nicht zu einem eigenen Stil gelangt. — Zudem ist die gesamte Bildung der Gegenwart eine historische, alexandrinische, rückwärts gewandte; sie richtet ihr Absehen weit weniger darauf, neue Werte zu schaffen, als alte Werte zu registriren.“ (S. 1.) Darin liegt einer der grössten Vorwürfe gegen unsere gesamte heutige Kunstrichtung, deren Ziele man mit grosser

Berechtigung retrospektive nennen könnte; so scheint es nämlich und so scheint es insbesondere auf dem Gebiete des Kunstgewerbes, auf welchem man mehr, als auf jedem andern Gebiete bestrebt ist, rückwärts zu schauen. Aber sehr zahlreich bereits sind die Anzeichen auf dem Gebiete der Malerei, der Plastik und auch der Architektur, dass unsere Zeit und unsere Kunst beginnt, sich über den Standpunkt des Rückwärtsschauens in zielbewusstem Fluge zu erheben und eigene, unsern Kulturverhältnissen entsprechende Bahnen einzuschlagen. Das konnte aber nicht eher eintreten, als bis die in Anfang und in der Mitte unseres Jahrhunderts zurückgegangenen Künste an den Künsten vergangener Jahrhunderte soweit erstarkt waren, dass sie sich befähigt fühlten, eigene Pfade zu verfolgen. Auf diesem Standpunkte scheinen die sogenannten hohen Künste jetzt angelangt und die Kunst im Gewerbe, die mit der hohen Kunst immer Hand in Hand ging, wird dieser auch in Bälde folgen. In dieser wieder gesuchten Aneignung verloren gegangener technischer Momente — ich spreche nicht von dem transcendentalen Momente des Kunstwerkes, denn dieses wird demselben in seiner *Eigenart* weniger durch den Künstler, als durch die herrschende Kulturströmung aufgedrückt — liegt die Berechtigung der historischen Bestrebungen in unserer heutigen Kunst; aber dem aufmerksamen Beobachter wird es nicht entgehen, dass die Vergangenheit mehr und mehr zurückzutreten beginnt und der „Lebende Recht behält“.

Auf dem Gebiete des Kunstgewerbes nun scheint der historische Prozess noch nicht ganz vollendet zu sein. Man könnte eine gewisse Ratlosigkeit unserer heutigen gewerblichen Kunst in dem Umstande erblicken, dass alle historischen europäischen Stilarten im Vereine mit sämtlichen Stilarten des Orients und des Westens einen wahren Veitstanz in der künstlerischen Produktion ausführen. Es tritt der Charakter der Ratlosigkeit hier um so stärker hervor im Vergleich mit der zielbewussten Richtung, welche Malerei, Plastik und auch Architektur mit grossem Erfolg bereits eingeschlagen haben. Unser Zeitalter ist zweifellos ein im Sinne z. B. der romantischen Epoche sehr nüchtern denkendes, welches Ideale nur da sieht, wo sie auch erreicht werden können. Es ist das Zeitalter, welches seine ganze Philosophie auf dem „Möglichen“ aufbaut, das Reich des Transcendentalen wesentlich eingeschränkt hat. Die Realpolitik ging voran, übte ihren mächtigen Einfluss auf die ganze Kulturarbeit aus, welche ihrerseits wiederum die jetzt hervorragendsten Eigenschaften in das Gebiet der Kunst einleitete.

Davon ist im Kunstgewerbe bis jetzt noch wenig zu spüren. Dasselbe hat heute noch vorwiegend historischen oder wenn man will stilistisch universellen Charakter, keinesfalls aber den eigenartigen Charakter, welcher unserer heutigen Kultur entspricht. Wie das Kunstgewerbe heute steht und lebt, ist es noch in völliger Abhängigkeit von früheren Jahrhunderten und von anderen Völkern. Dieser Standpunkt ist nicht ohne Einfluss auf die Musealfrage.

(Schluss folgt.)

KLEINE MITTEILUNGEN.

P. — *Hamburg.* In gewohnter Ausstattung aber umfassender diesmal als sonst liegt der Bericht des „Museums für Kunst und Gewerbe“ für das Jahr 1889 vor. Neben dem eigentlichen Jahresbericht enthält er diesmal eine Übersicht über die Ankäufe für die Sammlung seit Gründung des Museums sowie einen Bericht über das „Museum und die Hamburger Gewerbe- und Industrieausstellung“. Die regelmässige Vermehrung der Sammlung aus den verfügbaren Mitteln unter zielbewusster Leitung glücklicherweise ihren Fortgang gewonnen. Daneben konnte aber auch aus einzelnen Schenkungen, Stiftungen und Vermächtnissen eine Reihe wertvoller Erwerbungen gemacht werden. Darunter zu nennen sind auch an dieser Stelle, weil kaum in einem deutschen Museum sonst vertreten, einige ihrer Herkunft und Zeit nach unbezweifelte japanische Fayencen und Porzellane ersten Ranges. Einen breiten Raum nehmen unter den Erwerbungen des Berichtsjahres die Textilien ein, so dass heute schon die Sammlung ein übersichtliches Bild des Ornaments in den Geweben darbietet. Die Keramik wurde durch Porzellane, Fayencen und eine schöne Nassauer Steinzeugpilgerflasche erweitert. Eine Anzahl ausgezeichneter französischer Holzschnitzereien ergänzen die betreffende an deutschen Arbeiten reiche Abteilung in hervorragender Weise. Ein schöner gotischer Kasten in geschnittenem Leder, Metall, Lack, kamen ferner hinzu. Der Gesamtzugang beträgt 270 Nummern. Die bedeutendste Erwerbung des Jahres bildet die als Schenkung an das Museum gelangte Spitzen- und Stickereisammlung aus dem Besitz der Frau Dr. *Marie Meyer*, die an Bedeutung und Wert grösste Schenkung, welche dem Museum bisher geworden ist. Diese Sammlung umfasst die „Probsteier Spitzensammlung“ und eine grosse Kollektion moderner Stickereien, aus dem Atelier der Schenkerin hervorgegangen. Ueber die Spitzensammlung schrieb 1882 die „Vossische Zeitung“: „Vor

einigen Jahren ist in einem kleinen ländlichen Distrikte Schleswig-Holsteins, der Probstei, eine Entdeckung gemacht, die bis vor kurzer Zeit geheim gehalten, jetzt der Öffentlichkeit übergeben ist und in allen kunstgewerblichen Kreisen lebhaftes Interesse finden wird. Zufällig bekam die durch ihre Kunststickereianstalt in Hamburg bekannte Frau Dr. *Marie Meyer* in Forsteck einen Kissenüberzug zu Gesicht, an welchem sich eine zwar verwaschene, aber unverkennbar edelste, zwei Jahrhunderte alte Spitze befand. Da nachweislich der Überzug aus der Probstei herrührte, wurden sofort in allen Dorfschaften des Ländchens, welches wenn auch stark bevölkert, kaum zwei Quadratmeilen gross ist, sorgsame Nachforschungen nach weiteren Spitzen angestellt, und das Ergebnis war ein ganz überraschendes. Fast in allen Häusern der alten Bauerngeschlechter fanden sich Spitzen der edelsten Art, Spitzen von einer Pracht und Schönheit, wie sie kaum in irgend einem Museum zu finden sind. Nur in den seltensten Fällen war bei den Besitzern das Bewusstsein von dem Werte des ererbten Schatzes geblieben, meistens lagen sie in den Ecken der Truhen und Koffer, nicht selten schmückten sie die Bettwäsche und gingen so schnellem Verbrauch entgegen. Im ganzen war die Konservirung eine so mangelhafte, dass die Mehrzahl der Spitzen im Laufe eines Menschenalters verdorben wäre. Es ist das Verdienst der Frau Meyer, dass sie mit grosser Energie und vollem Verständnis diesen seltenen Schatz der deutschen Kunstindustrie erhalten hat, indem es ihr gelungen ist, etwa dreihundert Spitzen zu erwerben und sie in musterhafter Weise herzustellen.“ Die Frage wie diese Spitzen in die Probstei gekommen sind, ist noch nicht gelöst. Die Bevölkerung stammt wahrscheinlich von einer niederländischen Kolonisation her und hat noch viele Eigentümlichkeiten in Körperbau, Tracht und Sitten. Die Probsteier bebauten von alters her ihr fruchtbares Land als freie Bauern, und offenbar haben die Spitzen, welche kein König schöner gehabt hat, zum Schmucke ihrer Frauen und ihrer Betten gedient. Nirgends in Schleswig-Holstein ist sonst ein ähnlicher Luxus getrieben; die sorgsamsten Nachforschungen haben ergeben, dass in Schleswig-Holstein, ausserhalb der Probstei, ähnliche Spitzen nicht existiren. Dorthin sind sie offenbar vor circa zweihundert Jahren verkauft und haben sich dann von Geschlecht zu Geschlecht vererbt. Unter den genähten Spitzen ist neben einer Reihe geschnittener Spitzen, Reticella- und Litzenspitzen namentlich das Gebiet der Nadelarbeiten im Venezianer Genre (Relief-, Korallen- und Wurmspitzen) reich vertreten. Unter den Klöppelarbeiten sind es zunächst eine grosse Anzahl Zackenspitzen, teils italienischer, teils flandrischer Herkunft, wie sie in den zahlreichen italienischen Spitzenmusterbüchern zu finden sind. Neben diesen tritt eine Reihe von Spitzen auf, die durch Rankenwerk mit Blättern eine gleichmässig belebte Fläche bilden, also nicht durch charakteristische, scharf ausgeprägte Muster sich kennzeichnen. Diese dürften als Nachbildungen der italienischen Korallenspitzen zu betrachten sein und einer der Pflanzstätten der damals neuen Industrie in Nordfrankreich entstammen. Den Gegensatz zu diesen bilden die Brabanter Guipuren, teils mit, teils ohne Stege, mit scharf ausgeprägten Mustern, die zum teil das Reizvollste bieten, was eine Spitze überhaupt bieten kann. Endlich sei noch einer Reihe von Spitzen gedacht, die sich durch die schlangenartigen Windungen des in Bandstreifen auftretenden Musters charakterisirt. Diese Spitzen sollen entweder in England angefertigte oder von Belgien nach England und wieder zurück verkaufte Spitzen sein. Von diesen Spitzen ist in der Meyerschen Sammlung eine grössere Anzahl vorhanden und hierunter Kombinationen obengedachter Motive mit den in flandrischen Spitzen gebräuchlichen Formen, sowie andererseits mit den die Brüsseler Spitzen charakterisirenden Überschlägen an den Konturen der Muster und endlich mit jenem als nordfranzösisch bezeichneten Blattwerk.“ Es folgt dann in dem Bericht eine Übersicht über die Ankäufe für die Sammlung seit der Gründung des Museums, wesentlich in Zahlen bestehend und mehr eine Art Rechenschaftsbericht. Wir erfahren, dass seit der Gründung des Museums resp. dem ersten Ankauf (1869) im ganzen 6050 Stücke zum Preise von 387 244,14 M. erworben sind. Diese Zahlen reden an sich; sie werden aber erst verständlich, wenn man die Sammlung kennt. *Es giebt keine kunstgewerbliche Sammlung in Deutschland, die ein so hohes Niveau zeigt als die Hamburger;* was hier mit noch nicht 400 000 M. geleistet ist, würde anderswo das Doppelte kosten, an manchen Orten nie geleistet werden. Man darf Hamburg zu einem solchen Museum, aber vor allem zu solchem Direktor beglückwünschen! Mögen des letzteren fromme Wünsche, die er in ein Verzeichnis der „wesentlichen Lücken der Sammlung“ im Bericht niedergelegt hat, vollständig und bald in Erfüllung geben. Möge auch ferner über dem Museum ein günstiger Stern leuchten!

Spanisch-maurisches Seidengewebe, 14. Jahrhundert.
Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg.

— *Nürnberg.* Die Erweiterung der Sammlungen des Germanischen Nationalmuseums hat sich im Jahre 1889 besonders günstig gestaltet. Wir entnehmen dem Jahresbericht, soweit kunstgewerbliche Gegenstände in Betracht kommen, folgendes. Durch die Erwerbung der Sulkowski'schen Samm-

lung, sowie sonstige Geschenke und Käufe, ist ein grosser Teil der kunst- und kulturgeschichtlichen Sammlungen ganz wesentlich bereichert worden, in erster Linie die *Waffensammlung*, die durch die Sulkowski'schen und einige andere Erwerbungen, die gleichzeitig erfolgen konnten, auf eine Höhe gehoben worden ist, dass ihr nunmehr an wissenschaftlicher Bedeutung wenige andere in Deutschland mehr gleichstehen oder gar überlegen sind. Wohl ist da und dort, wo die Sammlung aus den Beständen eines alten Zeughauses gebildet ist, die Anzahl gleicher oder ähnlicher Stücke grösser, oder es ist, wo eine fürstliche Rüstkammer, wie in Dresden und Wien, die kostbaren Prunkwaffen aufbewahrt hatte, die nicht als feldmässige Waffen, sondern als Kunstwerke zu bewundern sind, an solchen weit mehr enthalten, als bei uns gesammelt werden konnte, so dass an einen Vergleich in dieser Beziehung gar nicht gedacht werden kann. Aber an Stücken, welche die Geschichte des Waffenwesens erläutern, darf sich jetzt unsere Waffensammlung zu den vollständigsten und reichhaltigsten rechnen. Was einen grossen Vorzug der neuen Erwerbung bildet, ist der Umstand, dass sie nicht beliebig zusammengetragen ist, was die Kontrolle der Herkunft sehr erschweren würde, sondern dass es unzweifelhaft feststeht, dass alle wichtigeren Stücke aus dem Nürnberger Zeughause stammen, und so selbst Waffen, die italienisch erscheinen würden, sich als gut deutsch kundgeben. Durch die ausser der Sulkowski'schen Sammlung erkauften Stücke ist die Abrundung noch eine grössere und die Sammlung erhielt Waffen vom 11. Jahrhunderte bis zum 18. Die wichtigsten sind vielleicht elf Turnierzeuge mit den Marken der berühmtesten Nürnberger Plattner und teilweise der Jahreszahl 1498; sie gehören also zu den ältesten datirten. Wichtig sind ferner fünfzehn Kriegsharnische des 16. Jahrhunderts, einige herrliche geätzte Rüstungen. Eine Anzahl Pferdezeug, mittelalterliche und spätere Helme, Schilde, Schwerter und eine grosse Anzahl Zweihänder des 16. und 17. Jahrhunderts schliessen sich an. Hervorragend schön sind einige zum Teil geätzte, zum Teil auch durch ihre Form merkwürdige Stangenwaffen und Hämmer, dann eine Anzahl mit Bein, Perlmutter u. a. eingelegte Gewehre des 16. und 17. Jahrhunderts. Nächst der Waffensammlung war es die ohnehin schon so erfreuliche interessante Sammlung von *Glasgemälden*, die grosse Bereicherung erhalten hat, 74 Nummern, darunter neben einzelnen Bruchstücken eine Anzahl herrlicher Tafeln, die zu den vorhandenen eine willkommene Ergänzung liefern; denn wohl nirgends lässt sich jetzt, wie bei uns, das gegenseitige Verhältnis der Schweizer Schule in ihrer höchsten Entwicklung vom Ende des 16. und im 17. Jahrhundert zu der gleichzeitigen Nürnberger und schwäbischen Schule erkennen. — Die Abteilung der *kleinen Plastik* bekam eine Anzahl Schnitzwerke von Buchs, darunter zwei in Holz geschnittene, gotische Buchdeckel, Elfbeinschnitzwerke in der Art des Flamingo u. a. — Die Abteilung der *Hausgeräte* erhielt einige vorzügliche Möbel, so zwei Prunkschränke von Ebenholz, mit Bronze, Marmor und Lapis lazuli ausgestattet, dann zwei chinesische Lackschränke mit trefflich geschnitzten und vergoldeten Untersätzen des 18. Jahrhunderts, durch welche sie zu deutschen Prachtmöbeln ausgestaltet wurden. Besondere Erwähnung verdient ein mit rotem Leder überzogener, reich mit Messing beschlagener, eleganter, etuiartiger Koffer, der eine aus Silber getriebene, teilweise vergoldete, reiche Reisegarnitur, bestehend aus 51 Stücken, Augsburger Arbeit vom Beginne des 18. Jahrhunderts, enthält; der Koffer, wie der Inhalt, sind von grossem Interesse für die Sittengeschichte jener Zeit. Eine Reihe einfacher Möbel und kleiner Geräte wurde für die Ausstattung des Schweizer, sowie für das kölnische und Tiroler Zimmer erworben. Schöne Exemplare erhielt die Sammlung der Gläser und Krüge, insbesondere des Porzellans, sowie die Reihe sonstiger kleiner Hausgeräte. Auch die Küche hat eine Anzahl interessanter, seither noch fehlender Geräte erhalten, so dass nun so ziemlich alles vertreten ist, was in einer Küche des 16. bis 18. Jahrhunderts vorhanden war. — Die *Medaillensammlung* erhielt wieder reichen Zuwachs. Es waren neben einer Anzahl Habsburger- und Hohenzollernmedaillen diesmal etwa achtzig Medaillen von Fürsten aus dem Hause Wittelsbach zugekommen, sowie eine grosse Reihe anderer. Insbesondere sind uns teils von den Künstlern, teils von den Veranlassern viele moderne Medaillen zugegangen. Für die *Münzsammlung* reduzirte sich die Zahl der Zugänge diesmal auf verhältnismässig wenige Stücke. Ebenso waren es einige Stücke und wenig Bedeutendes, was unsere *Sammlung kirchlicher Geräte* erhielt. Der gleiche Fall ist diesbezüglich der *wissenschaftlichen*, wie der *Musikinstrumente* und der *Textilsammlung*.

P. — *Reichenberg*. Dem Thätigkeitsbericht des *Nordböhmischen Gewerbemuseums* über das Verwaltungsjahr 1888/89 entnehmen wir folgende Angaben. Infolge der allseitig bewiesenen materiellen Teilnahme war es im Berichtsjahre möglich, sämtliche Sammlungen des Museums auf einen erhöhten Stand zu bringen. Die grösste und qualitativ hervorragendste Bereicherung erfuhr die keramische Abteilung, für welche Anschaffungen im Betrage von ungefähr 3700 Fl. gemacht wurden. Es gelang, dieser Abteilung einige Stücke ersten Ranges zuzuführen, so vor allem einen Faënzateller des 16. Jahrhunderts, eine Mezzamajolika von Deruta, und endlich einen schönen Majolikateller urbinatischer Provenienz des 16. Jahrhunderts, ein Teil eines Tafelservices der venezianischen Edelfamilie der Avogadro. Die keramische Ausstellung unseres Museums im vergangenen Sommer gab dann Gelegenheit, eine grössere Anzahl der schönsten Erzeugnisse der Porzellanmanufakturen in Berlin und Dresden zu erwerben. Auf dem Gebiete der italienischen Töpferkunst wurden dann von der bekannten Firma Ginori in Florenz noch eine Reihe vorzüglicher Nachahmungen alter italienischer Majoliken erworben, die in ihrer reizvollen und feinen Dekoration für Studienzwecke eine wahre Fundgrube für dekorative Motive genannt werden können. Mit einer Summe von ca. 2700 Fl. war dann die Bibliothek bedacht; in Anerkennung der besonderen Wichtigkeit dieses Sammlungszweigs für die Zwecke des Kunstgewerbes hatte das Kuratorium auch in diesem Jahre ein Extraordinarium von 2000 Fl. bewilligt, so dass es möglich war, einige der bedeutendsten Werke der kunstgewerblichen Litteratur zu erwerben. Für Schmuck und Edelmetalle wurden ca. 500 Fl. verausgabt und hiefür unter anderem eine Reihe bayerischer Volksschmucke, ein ungarischer Magnatengürtel, ein indischer Stirnschmuck, eine Kollektion russischer Emaile etc. erworben. Durch Erwerbung einer grösseren typographischen Sammlung von über 6000 Nummern konnte eine ganz neue Abteilung des Museums gegründet werden. In dieser Sammlung befinden sich eine grosse Anzahl Titelblätter, Initialen, Vignetten, Drucker- und Bibliothekzeichen der italienischen, französischen und deutschen Renaissance, sowie der späteren Epochen. Die nächstbedachte Gruppe war die Gruppe „Leder"; für sie wurde eine Reihe Bucheinbände von der gotischen Periode bis zum 18. Jahrhundert erworben. Die verausgabte Summe erreichte hier ca. 170 Fl. Mit ca. 120 Fl. war die Gruppe „Glas" bedacht, und es gelang, für sie insbesondere einige originell gravirte Gläser des 17. Jahrhunderts, ein Zunftglas und ein Widmungsglas, dann ein schön gravirtes Wolfglas zu er-

werben. Mit der mindesten Summe tritt die Gruppe „Bronze“ auf, ca. 50 Fl., der Haupterwerb ist hier eine altchinesische Bronzevase. Die Textilsammlung erfuhr im verflossenen Verwaltungsjahre eine nur geringe Vermehrung im Betrage von ca. 290 Fl., was auf den Umstand zurückzuführen ist, dass sie noch in der Ordnung begriffen war. Nunmehr ist dieselbe vollendet, sämtliche Nummern sind montirt, bestimmt und genau beschrieben, in ein System eingeteilt und können in ihrer Zahl von 3000 ein stolzer Besitz des Museums genannt werden. Die Gesamtsumme für Ankäufe stieg im verflossenen Verwaltungsjahre auf ca. 8700 Fl. Der Besuch des Museums betrug insgesamt 12688 Personen, von welchen 3418 auf die Bibliothek und Vorbildersammlung, 353 auf den offenen Zeichensaal und 8917 auf Sammlungen und Ausstellungen kommen. Im Berichtsjahr fanden vier Ausstellungen statt, darunter eine Ausstellung weiblicher Handarbeiten und eine solche von Kunstschmiedearbeiten im Anschluss an eine vom Kuratorium ausgeschriebene Konkurrenz für derartige Arbeiten. Zu recht erfreulichem Berichte giebt der offene Zeichensaal Anlass. Nach Aufstellung genauer Vorschriften für denselben wurde er am 8. Januar 1889 eröffnet und war in der kurzen Zeit des Bestandes von nicht ganz 3/4 Jahren von 353 Personen besucht. Unter diesen bildete sich allmählich eine Zahl regelmässiger Besucher heraus, die bis auf 31 gestiegen ist. Durch den Aufschwung des offenen Zeichensaales wie durch die Ausdehnung von Bibliothek und Vorbildersammlung macht sich nun in empfindlichstem Masse bereits der Raummangel fühlbar. Schon heute fehlt es an einem geeigneten Raume für periodische Ausstellungen, fehlt es ferner an einem Raume zur Unterbringung von Ansichtssendungen, zum Aus- und Einpacken der zahlreichen aus und einlaufenden Sendungen. Daneben wird auch der Raum für die kunstgewerblichen Sammlungen täglich geringer; die hier zu treffende Abhilfe wird eine Frage der nächsten Zeit sein. Dabei kann nicht geleugnet werden, dass der grösste Teil der jetzt benützten Räume für die Exposition der kunstgewerblichen Objekte sehr ungünstig ist und dass die hohen Kosten des Mietsverhältnisses auf die Entwicklung der Sammlungen einen nachteiligen Einfluss ausüben. Mit dem erfreulichen Wachstum aller Sammlungen des Museums geht die fortwährend dringlicher werdende Raumfrage Hand in Hand. Über die Affäre der Landessubvention an das Museum, welche jetzt von der Bedingung abhängig gemacht wird, dass in der Verwaltung des Museums die Gleichberechtigung beider Volksstämme des Königreichs Böhmens gewahrt wird, haben wir früher berichtet. Der Jahresbericht lässt sich darüber folgendermassen aus: Was unter dem Begriff „Gleichberechtigung“ zu verstehen ist, darüber haben die Verhandlungen des Landtages erschöpfende Auskunft gegeben. Sie besteht in der Zweisprachigkeit der ganzen Verwaltung, d. i. in der Zweisprachigkeit in der Führung der Sitzungsprotokolle, des jährlichen Thätigkeitsberichtes, der Aufschriften an sämtlichen Sammlungsobjekten, im persönlichen Verkehr, in den Vorträgen und bei zahlreichen anderen Gelegenheiten. Sie würde aber auch in der Berücksichtigung der czechischen Litteratur in der Bibliothek und der Anerkennung einer czechischen Kunst bestehen. Und das alles durch ein deutsches Museum in einer deutschen Stadt, das einer zum weitaus grössten Teil deutschen Industrie dienen soll. Der Beschluss zielt nicht sowohl auf eine wirkliche, praktische Durchführung der Gleichberechtigung, sondern er strebt mit der Forderung einer formellen Gleichberechtigung die Slavisirung des Museums an. Man wiegte sich in dem sichern Gefühle, dass die Anknüpfung von nationalen Bedingungen an eine für das Nordböhmische Gewerbemuseum so hohe Summe wie die gewährte Subvention sicher nicht ganz wirkungslos bleiben könne. Man irrte aber in der Beurteilung des nationalen Stammesbewusstseins des deutschen Volkes in Böhmen. Das nationale Moment stellt sich der Annahme einer unter solchen Bedingungen gewährten Subvention als unüberwindbare Macht entgegen. In dem Augenblicke, in welchem in der Verwaltung des Museums die bedingte Veränderung vor sich gehen würde, wäre die Thätigkeit des Museums aufgehoben. Das Institut würde in einen unüberbrückbaren Gegensatz zur Industrie und Bevölkerung gestellt. Ausser der Staatssubvention würden sämtliche Subventionen — und es sind dies nur deutsche — zurückgezogen. Was nun die wirkliche Gleichberechtigung anbelangt, so wurde dieselbe durch das Museum schon längst beobachtet. Unter den zahlreichen gewerblichen Schulen des Reichenberger Kammerbezirkes, die das Museum in den letzten Verwaltungsjahren mit reichem Vorlagenmaterial, Büchern und Sammlungsobjekten unterstützte, unter den Staatsgewerbeschulen, kunstgewerblichen Fachschulen, den Handwerker-, Bürger-, Volks- und gewerblichen Fortbildungsschulen, befinden sich neben den deutschen auch zahlreiche czechische Anstalten. So wurde die kunstgewerbliche Fachschule in Turnau wiederholt mit kunstgewerblichen Objekten, Büchern und Vorlagen unterstützt, ebenso die Fachschule für Bildhauer und Steinmetze in Hořic, die kunstgewerbliche Fachschule in Königgrätz, die Handwerkerschule in Leitomischl. Von czechischen gewerblichen Fortbildungsschulen wurden die in Hořic, desgleichen die von Königgrätz, die von Turnau, die von Kuklena und die von Reichenberg mit Büchern und Vorlagen unterstützt. Wenn diese Unterstützungen nicht in noch umfangreicherem Masse stattfanden, so liegt dies nur daran, dass nicht mehr Ansuchen gestellt wurden. Wo diese aber gestellt wurden, wurden sie in schnellster und zuvorkommendster Weise erledigt, wie zahlreiche Zuschriften dieser Anstalten darlegen und wie auch seitens des hohen Landesausschusses anerkannt wurde. Dieselbe praktische Gleichberechtigung wurde sowohl bei den Sammlungs- wie bei den Bibliotheksbesuchern geübt. In der Bibliothek sind im Laufe langer Jahre nur drei Fälle bekannt geworden, wo an die Beamten böhmische Anfragen gestellt wurden, in den Sammlungen sind es jährlich höchstens zehn Fälle und in diesen wenigen Fällen waren, wie sich später herausstellte, die Frager auch der deutschen Sprache mächtig. — Endlich muss an dieser Stelle ausgesprochen werden, dass die Einführung der sprachlichen Gleichberechtigung am Nordböhmischen Gewerbemuseum in Reichenberg, an einer ausgesprochen deutschen Anstalt in einer deutschen Gegend, an einer Anstalt, zu deren Ausbau czechische Kreise auch nicht das Geringste beigetragen haben — die Mitglieds- und Subventionsverzeichnisse enthalten keinen einzigen czechischen Namen — durchaus dem deutschen Nationalgefühl widerspricht. Das Kuratorium hegt auch die Ansicht und erklärt es hier in aller Form, dass das Nordböhmische Gewerbemuseum in Reichenberg in Anbetracht der natürlichen Verhältnisse, unter denen es wirkt, berechtigten Anspruch auf eine in nationaler Hinsicht bedingungslose Subvention erheben kann, und das Kuratorium wird nicht nachlassen, alle Schritte zu unternehmen, eine derartige Subvention zu erlangen. Gleichzeitig aber sieht sich das Kuratorium zu seinem Bedauern gezwungen, auszusprechen, dass es nicht in der Lage ist, die Bedingung der Einführung der Zweisprachigkeit, welche an die vom hohen Landtage pro 1890 bewilligte Landessubvention von 8000 Fl. geknüpft ist, zur Annahme zu empfehlen.

KUNSTGEWERBEMUSEUM ZU LEIPZIG.

Bericht über das Jahr 1889.

Der Mitgliederſtand des Kunſtgewerbemuſeums hat ſich von 235 auf 226 vermindert; durch den Tod verloren wir u. a. einen der Mitbegründer und treueſten Förderer, Herrn Julius Schunck, ſowie Herrn Dombaumeiſter Hartel in Straſsburg. Die Jahresbeiträge der Mitglieder haben ſich dem entſprechend auch etwas vermindert, ſie betrugen ℳ 3599,—. Dazu kam noch ein auſserordentlicher Beitrag von ℳ 120,—.

Von dem Königlichen Miniſterium des Innern iſt uns in dankenswerter Weiſe wieder ein Beitrag von 5000 ℳ aus Staatsmitteln, von dem Rate der Stadt Leipzig ein ſolcher von 6000 ℳ aus ſtädtiſchen Mitteln gewährt worden. Deſſenungeachtet hat ſich unſere Schuld bei der Allgem. Deutſchen Credit-Anſtalt um 1000 ℳ (von 3000 auf 4000) erhöht. Einigermaſsen wird dies ausgeglichen durch den Erlös aus dem Verkauf des gröſsten Teiles der im Laufe der Zeit angeſammelten Dopplinge, der jedoch vermöge der vereinbarten Zahlungsbedingungen erſt ſpäter in der Rechnung zum Ausdruck kommen wird.

Unter den neuen Erwerbungen kunſtgewerblicher Gegenſtände, welche zuſammen einen Aufwand von ℳ 6625,32 erfordert haben, iſt vor allem der Ankauf der reichen Poſamentenſammlung von Angiolini in Bologna für Fs. 4000 hervorzuheben, über welche Nr. 3 der Vereinsmitteilungen für 1888/89 Näheres enthält. Auch ſonſt ſind für die Textilabteilung zahlreiche Stücke erworben worden, darunter einige altnorwegiſche Teppiche. Was die Holzarbeiten anlangt, ſo wurde eine Anzahl Stühle erworben, welche als intereſſante Typen gelten dürfen; auch die Sammlung nordiſcher Kerbſchnitte erfuhr eine Vermehrung. In der keramiſchen Abteilung haben die neuen Erwerbungen ſowohl die Porzellanſammlung, welche gegenwärtig charakteriſtiſche Stücke aus 25 berühmten, zum Teil eingegangenen Fabriken enthält, als auch die Fayencen um hervorragende bisher nicht vertretene ſüddeutſche Arbeiten bereichert.

Das Verzeichnis der zahlreichen und wertvollen Geſchenke, für welche wir auch an dieſer Stelle unſeren Dank ausſprechen, wird den Mitgliedern als beſondere Beilage zugeſtellt werden.

Eine der gröſsten Ausgaben war die Reſtzahlung für den nunmehr im Druck vollendeten Katalog der Ornamentſtichſammlung, in Höhe von ℳ 1456,85. Dieſer Katalog (wie ſchon früher erwähnt, eine Arbeit des Herrn Hauptmann a. D. E. v. Ubiſch) hat nach Inhalt und Ausſtattung allgemeine Anerkennung in Fachkreiſen gefunden, auch ſind eine Anzahl von Beſtellungen darauf eingegangen, durch welche aber der Natur der Sache nach nur ein kleiner Teil der Aufwendungen gedeckt werden kann.

Auf die Bibliothek und die Vorbilderſammlung, welche wegen des Mangels an geeigneten Räumen noch immer nicht ſo zugänglich haben gemacht werden können, wie dies zu wünſchen wäre, iſt nur der geringe Betrag von ℳ 208,— verwendet worden. Die Vermehrung iſt trotzdem nicht ſo geringfügig, da uns manches im Austauſch zuflieſst. Mit der ſyſtematiſchen Ordnung dieſer Sammlungen und Herſtellung eines Katalogs hat ſich auch im verfloſſenen Jahre der Kuſtos des Buchgewerbemuſeums, Herr Burger, fortgeſetzt beſchäftigt; im laufenden Jahre hofft er die Arbeit zu beenden.

Die Verteilung des Kunſtgewerbeblattes an die Mitglieder wurde weitergeführt, doch iſt mit dem neuen Jahrgange eine Änderung in der Form inſofern eingetreten, als die Vereinsmitteilungen nicht mehr unter fortlaufenden Nummern gegeben, vielmehr dasjenige, was von allgemeinerem Intereſſe iſt, dem Texte des Blattes ſelbſt eingefügt, beſondere nur den Verein angehende Vorfälle aber durch auſserordentliche Beilagen den Mitgliedern bekannt gegeben werden.

Der Zeichenunterricht für Damen hat unter der ebenſo anregenden wie kundigen Leitung des derzeitigen Lehrers Herrn Mühlbach lebhaften Aufſchwung genommen. Die Zahl der Schülerinnen iſt von 22 im Sommerhalbjahr auf 30 im Winterhalbjahr geſtiegen, und die Leiſtungen zeigen ein erfreuliches Fortſchreiten. Wir behalten uns vor, an der Hand von Proben, welche als Beilagen zu dem Kunſtgewerbeblatt veröffentlicht werden ſollen, Näheres darüber mitzuteilen.

Die Zahl der Beſucher iſt von 6141 auf 6716 geſtiegen. Angeſichts der in jeder Hinſicht ſo unzulänglichen Räume müſſen wir dieſen Zuwachs immerhin als befriedigend bezeichnen.

Der Bau des Graſſi-Muſeums, welches ausreichende und beſſere Räume bringen ſoll, iſt leider abermals verſchoben worden, da der vorgelegte Plan die Zuſtimmung der Stadtverordneten nicht gefunden hat. Wenn wir den dagegen geltend gemachten Bedenken groſsenteils beipflichten muſsten — und wir haben dies in einer beſonderen Eingabe näher begründet —, ſo iſt doch die Verzögerung an ſich darum nicht minder zu beklagen. Mit der Vollendung dieſes Baues dürfen wir auch eine ſtärkere Teilnahme, insbeſondere unſerer gewerbetreibenden Kreiſe erhoffen.

Leipzig, im Juni 1890.

Der geſchäftsführende Ausſchuſs des Kunſtgewerbemuſeums:

Dr. Genſel,	H. Scharf,	E. A. Seemann,
Vorſitzender.	Schatzmeiſter.	Schriftführer.

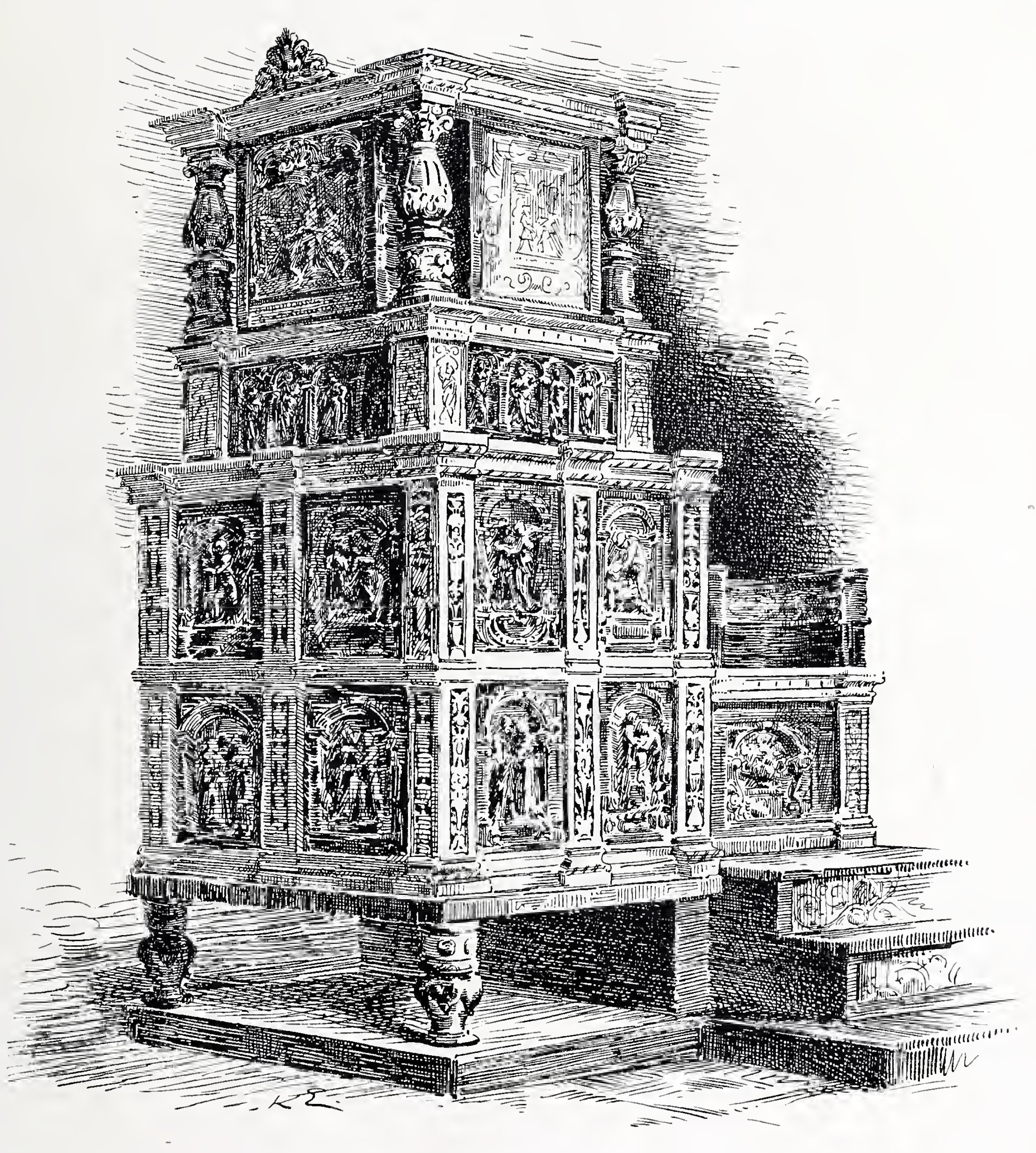
Heinrich Flinſch. Arwed Roſsbach.





Polychrome Kachel mit dem Wappen des Fürstbischofs Carl von Olmütz, 1682.

(Sammlung des Nordböhm. Gewerbemuseums, Reichenberg.)



Kachelofen mit bunten Majolikareliefs und sog. „Kunst“,
angefertigt von HANS KRAUT aus Villingen a/D. 1577.
(Jetzt im South Kensington-Museum in London.)
Aufgenommen und gezeichnet von Prof. K. EYTH in Karlsruhe.







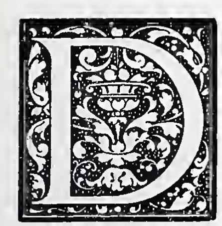
Saturnmaske von einer Uhr im Nationalmuseum in München.
Halbe Originalgrösse.
Gezeichnet von Assistent H. Daur in Furtwangen.



DER KATALOG DER SAMMLUNG SPITZER.

VON *JOSEF DINER.*

MIT ABBILDUNGEN.



DER ERSTE Band der Publikation der Sammlung Spitzer liegt nun vor [1]). Es ist dies eine der grossartigsten und zugleich bedeutendsten Publikationen von Kunstwerken, die bisher erschienen sind. Mitten in der Arbeit ist der Besitzer, unter dessen werkthätiger Leitung auch dieser erste Band ausgeführt wurde, abberufen. Er hatte sich mit einem ganzen Stabe wissenschaftlich, künstlerisch und technisch bedeutender Männer umgeben, um das ganze auf sechs Bände berechnete Werk dem hochbedeutenden Werte der publizirten Gegenstände entsprechend auszuführen.

Der erste Band enthält folgende vier Abteilungen.

Die Antiken, beschrieben und mit einer Einleitung versehen von Froehner.

Die Elfenbeinarbeiten mit einer Einleitung von Alfred Darcel.

Die kirchlichen Goldschmiedearbeiten mit einer Einleitung von Leon Palustre.

Die Tapisseriearbeiten mit einer Einleitung von Eugen Müntz.

Die Beschreibung der Gegenstände des Mittelalters und der Renaissance besorgte Herr Emil Molinier in ausgezeichneter Weise. Nur bezüglich der Goldschmiedearbeiten kann man einige Einwendungen machen, denn dort scheint Herr Molinier von Herrn Palustre stark beeinflusst worden zu sein.

Die technische Ausführung des Werkes ist eine glänzende. Bezüglich der Textillustrationen hätte ich nur bei den antiken Gegenständen einen Einwand zu erheben, man fühlt in denselben zu stark die Hand des Zeichners, und zwar eine etwas harte und eckige Hand. Meisterhaft hingegen sind die beigefügten Tafeln, speziell jene in chromolithographischer Ausführung. Eine so bis in die feinsten Farbennüancen getreue Wiedergabe ist kaum anderweit zu finden. Auch ist der bei Chromolithographien gewöhnliche, kalte, harte Ton vermieden, so dass einzelne Tafeln völlig den Eindruck von Aquarellen machen.

Trotzdem Spitzer sich sonst nur auf die Sammlung von Kunstwerken des Mittelalters und der Renaissance beschränkte, hat er, von der Schönheit der Gegenstände verführt, in den letzten Jahren auch einige antike Kunstwerke in seine Sammlung aufgenommen, und zwar: 19 Stück tanagräische Terrakotten, 10 Bronzen und 3 Glasarbeiten.

Abgesehen von einigen kühnen Deutungsversuchen der dargestellten Szenen — die wir Herrn Froehner übrigens als zeitgemäss gar nicht übelnehmen: die gesamte moderne klassische Archäologie scheint ja beinahe nur Heuristik zu sein — teilt uns Herr Froehner noch zwei merkwürdige Sachen mit. Zunächst dass er nach eingehendem Studium dazu gekommen sei, den griechischen Antiquitätenhändlern keinen Glauben zu schenken. Dieselben bezeichneten nämlich alle von ihnen nach Paris gebrachten Terrakotten als in Kleinasien gefunden, was ja die griechischen Händler bekanntlich bei allen Antiquitäten thun, um das Ausfuhrverbot zu umgehen. Aber nun ist — endlich — Herr Froehner darauf gekommen, dass auch jene angeblich kleinasiatischen Terrakotten

1) La Collection Spitzer. Tome Premier. Antiquité — Moyen-Age—Renaissance. Paris. Maison Quantin et Libraire Centrale des Beaux-Arts 1890. In Folio. 169 Seiten mit zahlreichen Textillustrationen und 63 Tafeln in Heliogravure und Chromolithographie.

aus Tanagra stammen. Ferner behauptet Herr Froehner, dass die Darstellungen in Terrakotta nicht, wie bisher gelehrt wurde, zumeist auf die monumentale Skulptur zurückgehen, sondern dass umgekehrt, die monumentale Kunst ihre Motive erst bei den Terrakotten gefunden, welche ja viel leichter zu bearbeiten sind, und dass sie „mit vollen Händen aus diesem untergeordneten Genre geschöpft habe". Den Beweis für diese absonderliche Behauptung bleibt aber Herr Froehner — natürlich — schuldig.

Die zweite Abteilung des Werkes umfasst die Beschreibung der 171 Elfenbeinarbeiten der Sammlung und die vortreffliche Einleitung zu diesem Teile aus der Feder des gelehrten Direktors des Cluny-Museums in Paris.

Die der Zeit nach älteste Arbeit stammt aus dem fünften Jahrhunderte nach Christus und zeigt die letzten Ausklänge antikheidnischen Geistes, während die jüngste Arbeit dem 17. Jahrhunderte entstammt und die Ausklänge der wiedererwachten Antike zeigt. Alle Epochen und Kunstrichtungen, alle Länder, die in der Zwischenzeit irgend etwas Bedeutendes auf dem Gebiete der Elfenbeinschneidekunst hervor gebracht haben, sind durch schöne und charakteristische Exemplare vertreten, so dass dieser Teil uns wirklich eine vollständige Geschichte dieses wichtigen Kunstzweiges giebt.

Unter Fig. 1 geben wir ein dem Kataloge entnommenes Kästchen (Spitzer pag. 31. No. 6). Dasselbe ist aus Holz und vollständig bekleidet mit geschnitzten Beinplatten.

Die Sammlung Spitzer zählt drei solche Kästchen No. 4, 5 und 6 der Elfenbeinarbeiten. Ziemlich reichhaltig an ähnlichen Arbeiten waren auch die Sammlungen Soltykoff und Basilewsky, sind die rheinischen Kirchen und die aus letzteren versorgten Museen.

Der Katalog Spitzer nennt diese Arbeiten byzantinisch und bezeichnet sie als „dem 8. oder 9. Jahrhunderte" angehörig. Darcel nennt sie in dem Kataloge Basilewsky „byzantinisch aus dem 9. Jahrhunderte", während ein Teil der Tafeln im selben Werke die Bezeichnung 8. Jahrhundert trägt. Labarte bezeichnet alle diese Arbeiten als „byzantinische des 10. Jahrhunderts", während Viollet le Duc vom 12. Jahrhunderte spricht.

Trotz dieser Differenz in der Zeitbestimmung wurden aber alle diese Arbeiten bisher als in eine Klasse gehörig betrachtet. Allerdings zeichnen sich diese Arbeiten sämtlich durch einen gemeinsamen Grundzug aus. Dieselben sind durch die Antike nicht bloss stark beeinflusst, sondern zeigen fast durchgängig stellenweise ein direktes Kopiren antiker römischer Szenen. Meiner Ansicht nach gehören aber alle diese Arbeiten den Anfängen des monoklastischen Regimes an im 8. Jahrhunderte, und sind teils byzantinischen, teils italienischen Ursprunges.

Einzelne Arbeiten, wie das Kästchen von Sens und jenes des Darmstädter Museums, geben sich schon durch ihre griechische Inschriften als byzantinisch. Dieselben zeigen in ihren antiken Kompositionen sogar noch Verwandtschaft mit den Arbeiten des 7. Jahrhunderts, aber in dem Laubornamente zeigen sie schon jene Motive, welche dann unter den Ikonoklasten so glänzend entwickelt wurden, und in jenen schönen, bekannten durchbrochenen Ornamenten der Ikonoklasten ihren höchsten Ausdruck finden. (Cf. Moyen Age et la Renaissance. Tome V. Dyptiques

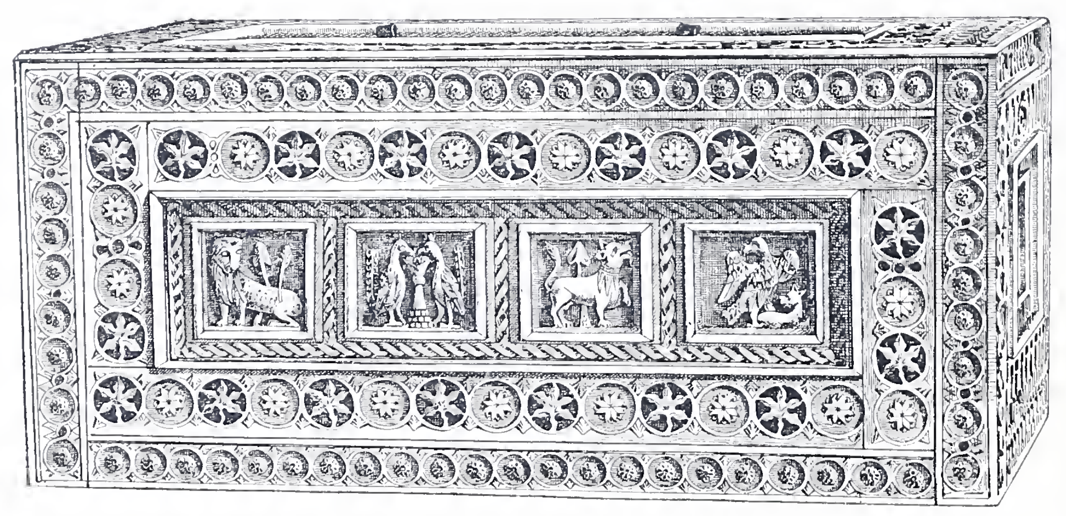


Fig. 1. Reliquienkasten aus Bein. Italienische Arbeit des 8. Jahrhunderts. Höhe m 0.133, Länge m 0.290.

Pl. II. und Labarte, Histoire des arts industriels. Deuxième edition. Tome I. Pl. VI.). Überdies ist es auch merkwürdig, dass während sonst die byzantinische Kunst fast nur das neue Testament in ihren Darstellungskreis zieht, wir es hier mit Scenen des alten Testamentes zu thun haben, die vollständig in römisches Gewand gehüllt sind und mit römischen Beigaben, wie die Darstellung des Sol und die Kampfszenen auf dem Kästchen von Sens. Liegt da nicht die Vermutung nahe, dass jene schlauen byzantinischen Arbeiter um dies ikonoklastische Edikt zu umgehen, die für jedenfalls nicht so heilig gehaltenen alttestamentarischen Szenen wählten und dieselben überdies noch durch die antike Einkleidung und die antiken Beigaben gleichsam profanirten, dem Bilderkreise der verbotenen Darstellungen entzogen? Jedenfalls ist unter dem ikonoklastischen Regime eine neue Aufnahme antiker Motive und Darstellungen ziemlich gewiss. Nun wurde zu jener Zeit eine ganze Reihe Künstler aus Byzanz vertrieben und fand in Rom gastfreundliche Aufnahme. Jenes antikisirende Moment, das dieselben aus Byzanz mitbrachten, fand aber in Rom noch neue Nahrung, sowohl in dem noch vorhandenen antiken Monumenten, wie in dem Einflusse der Päpste Hadrian I. und Leo III., und in dem bis nach Rom hin sichtbaren Einflusse Karls des Grossen. Deshalb möchte ich auch jene Arbeiten dieser Klasse, welche, wie das von uns publizirte Kästchen, durchaus antike Darstellungen zeigen, als westländische Arbeiten des 8. Jahrhunderts ansehen. Vorerst ist es auffallend, dass während die byzantinischen Arbeiten stets in Elfenbein sind, diese Art Arbeiten fast durchweg bloss in Bein sind; dann zeigen diese Arbeiten eine stilistisch starke Verwandtschaft mit den Miniaturen der karolingischen Kunst. Wir finden dort dieselben antiken Köpfe in Profil mit der plattgedrückten Stirne, wie auf dem Kästchen bei Spitzer. (No. 4, Tafel II.) Ähnlich finden wir auch dort die Kostüme und die etwas plumpen, gedrückten Körperformen. Diese Momente verbieten uns jedenfalls, diese Arbeiten als byzantinisch zu bezeichnen. Wir können dieselben aber auch nicht dem 9. oder 10. Jahrhunderte zuschreiben. Denn es ist ja bekannt, dass die karolingische Kunst, trotzdem sie in ihren Anfängen stark antikisirend war, sehr bald sich von allen fremden, sowohl antiken als byzantinischen Einflüssen befreite und schon am Ende des 9. Jahrhunderts in eine allerdings rohe, aber originelle Manier verfiel.

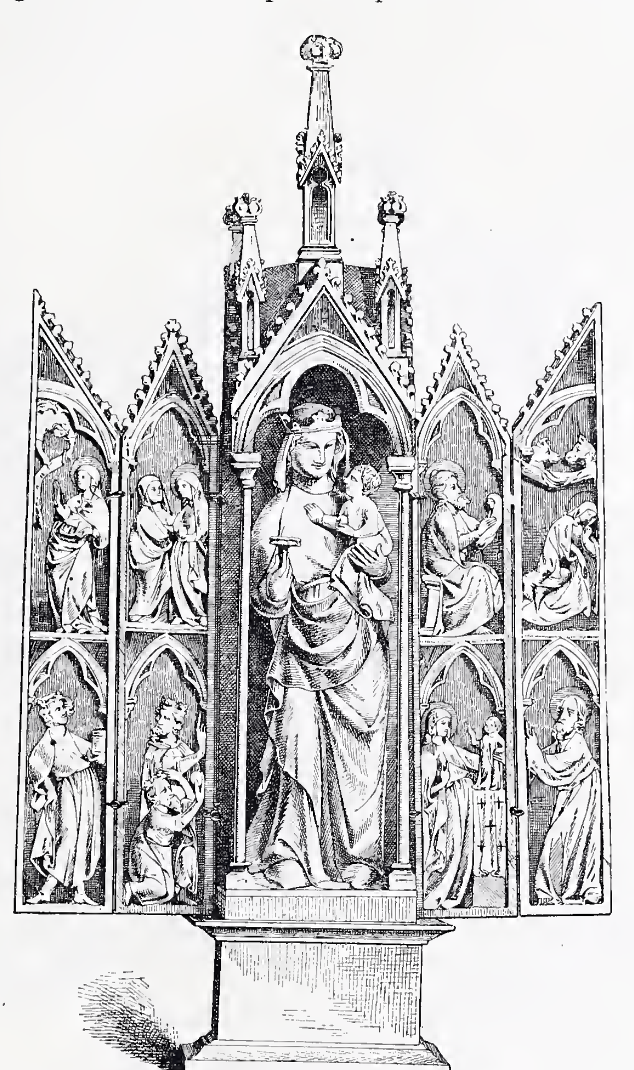


Fig. 2. Polyptychon aus Elfenbein.
Französische Arbeit des 14. Jahrhunderts. Höhe m 0.282.

In die Blütezeit der französischen Elfenbeinschneiderei führt uns das unter der Figur No. 2 (Spitzer. Pag. 54, No. 85) reproduzirte Polyptychon. Die Arbeit des Mittelstückes ist in Rundwerk (rond-bosse) ausgeführt. Die vier Seitenflügel enthalten acht Darstellungen in Flachrelief. Wir finden hier alle für die skulpturelle Kunst des 14. Jahrhunderts so charakteristischen Eigentümlichkeiten. Die Maria hält die rechte Hüfte ganz eingebogen und zeigt ein eigentümliches Lächeln. Die Bewegungen aller Personen sind hastig und ebenso wie ihre Gesichtszüge etwas übertrieben stark markirt. Die Falten der Gewänder sind zahlreich, brüchig und sehr tief.

Ein sehr schönes Stück Renaissancearbeit zeigt unsere Figur No. 3 (Spitzer, Pag. 71. No. 157). Es ist eine Willkommenskanne. Der Bauch in Elfen-

bein mit Schnitzerei in Hochrelief, die Fassung in Silber vergoldet. Dargestellt ist der Auszug der Trojaner. Zwei junge Leute, denen Kinder vorangehen, tragen je einen Greis auf ihren Schultern. Eine dieser Gruppen ist einer Raffaelschen Darstellung entlehnt. (Der Brand der Burg.)

Die dritte Abteilung enthält die Beschreibung der 185 Gegenstände, welche der kirchlichen Goldschmiedekunst angehören.

In der Einleitung zu diesem Teile nimmt Palustre nochmals die Streitfrage bezüglich des limousiner und rheinischen Emails auf. Er kommt zu dem Resultate, dass die limousiner Emailschule nicht etwa erst im 12. Jahrhunderte unter dem Einflusse der rheinischen Emailschule entstanden sei, sondern ebenso alt sei wie diese. Ja er geht sogar weiter. Wenn er es auch nicht klar ausspricht, so lässt er es doch vermuten, dass die Emailkunst in Frankreich sogar viel älter ist und dass auch den französischen Meistern die Erfindung des Email-champlevé zu verdanken ist. Die Beweise für alle diese Behauptungen bleibt Herr Palustre allerdings schuldig. Oder sollen wir vielleicht die chauvinistischen Phrasen für Beweise nehmen? Hätten wir allerdings bloss eine chauvinistische Exkursion hier vor uns, so wäre Schweigen die beste Antwort. Aber in ein so prächtiges Werk so viel wissenschaftliche Leichtfertigkeit einzuschmuggeln, dafür würde Herr Palustre wohl verdienen, richtig auf die Finger geklopft zu werden.



Fig. 3. Willkommkanne. Der Bauch aus Elfenbein, die Fassung Silber vergoldet. Niederländische Arbeit des 17. Jahrhunderts. Höhe m 0,240.

Bezüglich die Emailleure Reginaldus, Willelmus, Guinamandus, Garnier (wahrscheinlich Garnaut de Trembloy gemeint) und Jean de Limoges erklärt er kurz und bündig: „Diese letzteren fünf waren trotz aller Diskussionen, die über sie geführt worden sind, Angehörige der Ateliers von Limoges, dessen Berühmtheit damals (wann?) ohne Rivalen in Europa war.“

Des weiteren erklärt er, dass die Deutschen nur deshalb in besserer Position seien, weil in ihrem Lande viel zahlreichere Monumente erhalten geblieben und dieselben leider auch zahlreiche Inschriften tragen. Wenn nun wohl auch diese Thatsachen für das rheinländische Email sprechen, so gebe es oft Konjekturen, welche dieselbe Beweiskraft haben wie Thatsachen. Und nun folgen die Konjekturen, welche für die Priorität des limousiner Emails sprechen. Z. B. „Wenn auch allerdings heute die Monumente für die lange Periode vom 6. bis 11. (sagen wir besser 12.) Jahrhunderte fehlen, so folgt daraus noch nicht, dass dieselben nie existirt haben“, oder „Ohne zu sprechen von jenen Geschenken, welche Kaiser Tiberius an Chilperich gesendet, und unter welchen zweifelsohne (?) auch emaillirte Gegenstände waren, wissen wir ja, dass Poitiers (?) schon seit den Zeiten der heiligen Radegunde ein ausgezeichnetes kleines Triptychon (?) besitzt (?), ein Geschenk des Kaisers Justinian. Also schon vier Jahrhunderte früher als Deutschland war Aquitanien in der Lage, von einem in jeder Hinsicht so bedeutenden Werke zu lernen.“

Abgesehen von dem monströsen chronologischen Saltomortale, welches darin steckt, von einem Ereignisse des 6. Jahrhundertes auf ein solches des 10. Jahrhundertes zu schliessen, wimmelt dieser Satz von leichtfertigen Angaben. Das Stück, wovon hier die Rede ist, war ein *Reliquar* (ein Triptychon des sechsten Jahrhunderts, das wäre eine wirkliche Rarität!), welches im Kloster *Sainte-Croix* zu Poitiers bis zum Jahre 1792 aufbewahrt wurde, seit jener Zeit aber verschwunden ist. Eine klösterliche Tradition

bezeichnete es als ein Geschenk des Kaisers *Justinian II.* an die Gemahlin Klothars I., die heilige Radegunde, welche in jenem Kloster ihre letzten Lebensjahre zubrachte. Bekannt ist uns das Stück nur aus einer alten Zeichnung, welche vermuten lässt, dass wir es hier mit einer Email-cloisonné-Arbeit zu thun haben. Seit Jahren arbeiten schon verschiedene Forscher mit Eifer und Fleiss daran, um jenen Sprung zu erklären von der römischen Emailtechnik zum byzantinischen Email-cloisonné, um jene Lücke auszufüllen in unserem Wissen, bezüglich jener 150 Jahre vom Verschwinden der alten

Fig. 4. Leuchter, aus Bronze vergoldet. Französische Arbeit des 13. Jahrhunderts. Höhe m 0,250.

Technik des Email-champlevé im 5. Jahrhunderte, bis zum historisch beglaubigten Email-cloisonné — wofür ja bisher als ältestes Beispiel die Krone von Monza gilt — im 7. Jahrhunderte. Aber für Palustre besteht diese Lücke nicht, denn nach ihm war ja schon im 6. Jahrhunderte unter Justinian II. und Tiberius die Emailkunst, oder Email-champlevé gilt ihm gleich, in Byzanz *zweifelsohne* in höchster Blüte. Diesbezüglich möchte ich Herrn Palustre auf die ihm offenbar vollständig unbekannten Forschungen des Herrn Dr. Tischler in Königsberg verweisen.

Alle der Völkerwanderungszeit angehörigen Gegenstände, die mit Schmelz geziert sind, gehören nicht der eigentlichen Emailtechnik an. Bei den-



Fig. 5. Reliquienbehälter aus Silber vergoldet. Portugiesische Arbeit des 16. Jahrhunderts (1558). Höhe m 0,345.

selben ist nicht der Glasfluss in die Zellen eingeschmolzen, sondern er ist separat fabrizirt und nachträglich in schon fertigem Zustande in die Zellen eingekittet. Die richtige Bezeichnung für diese Technik ist „verroterie cloisonnée“. Bei einem im vorigen Jahre in Scilagy-Somló gemachten grossen Goldfunde aus dem Ende des 5. Jahrhunders, der sich jetzt im ungarischen Nationalmuseum befindet, glaubte man allerdings echtes warmes Email-cloisonné gefunden

zu haben. Eine nachträgliche genaue Untersuchung ergab aber — wie ich mich durch die Liebenswürdigkeit des Herrn Direktors Franz von Pulszky persönlich überzeugen konnte — dass wir auch hier nur verroterie cloisonnée haben. So schien denn jede Spur von Emailtechnik sich im 5. Jahrhunderte zu verlieren, bis es Herrn Dr. Tischler gelungen ist, eine Reihe von warm emaillirten Gegenständen nachzuweisen, die dem 6. Jahrhunderte angehören. Dieselben sind von ihm zusammengestellt und besprochen in dem „Berichte über die gemeinsame Versammlung der Deutschen und der Wiener anthropologischen Gesellschaft in Wien 1889. (Separatabdruck aus dem Bande XIX der Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien. Wien, Hölder 1889 pag. 164.) Es sind das eine Reihe von Schildohrringen und Zierscheiben, die durchwegs von österreichischen Fundorten stammen. Diese Stücke zeigen neben echtem warmen Email-champlevé auch Email-cloisonné. Nur dass die Zellen hier durch dünne eingelötete Bronzestreifen gebildet sind. Alle diese allerdings nicht zahlreichen Gegenstände weisen in ihrem Habitus — wie Herr Dr. Tischler richtig bemerkt — auf den Osten, vielleicht sogar nach Asien. Und von hier wird man wahrscheinlich auch ausgehen müssen, um die Einführung der Emailtechnik in Byzanz aufzuklären.

Labarte publizirt in der ersten Ausgabe seiner Histoire. des arts industriels, Album Tome II, Planche CVI aus ener Serie von 10 emaillirten Zierscheiben zwei Stücke. Dieselben erscheinen ihm allerdings sehr rätselhaft und findet er sehr viel Orientalisches darin, aber als Arbeiten in Email-champlevé schreibt er sie dennoch der rheinischen Kunst zu. Diese Scheiben ähneln sehr einer von Tischler (l. c.) erwähnten Zierscheibe, die sich im österreichischen Museum f. Kunst und Industrie befindet (No. 2777) woselbst sie als sicilianisch-maurische Arbeit des 12. Jahrhundertes galt, bis Tischler dieselbe als dem 6. Jahrhundert angehörig erkannte. Die Labarteschen Zierscheiben dürften vermutlich derselben Serie angehören.



Fig. 6. Pax. Der Rahmen aus Kupfer vergoldet. Die innere Tafel sowie die Ornamente in Silber getrieben. Italienische Arbeit des 16. Jahrhunderts. Höhe m 0,230. Breite m 0,140.

Abgesehen von dieser mehr lächerlichen als bedauerlichen Einleitung des Herrn Palustre, finde ich auch an der sonst ausgezeichneten Beschreibung zwei Sachen zu rügen. Zunächst sind eine ganze Reihe von unbestreitbar rheinischen Emailarbeiten — offenbar nur aus Patriotismus — als limousiner Arbeiten bezeichnet. Sodann ist durchaus nicht genügende Aufmerksamkeit auf die Goldschmiedemarken verwendet.

Bei dieser Ausstattung hätten doch wohl Faksimiles aller Marken gegeben werden müssen. Die blosse Erwähnung einer Marke oder auch die Erwähnung der vorkommenden Buchstaben ist keinesfalls genügend. Es wären dann auch Irrtümer unmöglich gewesen, wie der bei dem Kelche No. 92 der Sammlung wo die Marke SVL (Solmona) ist.

In folgendem reproduziren wir noch vier ausgezeichnet schöne Arbeiten der Sammlung.

Fig. 4 (Spitzer, pag. 110 No. 37) zeigt uns einen französischen Leuchter des 13 Jahrhunderts. Derselbe ist aus Bronze gegossen und vergoldet. Die Ornamente, zum grössten Teile durchbrochen gearbeitet, sind aufgelötet. Der Fuss besteht aus drei muschelartigen Flügeln, an welche die drei den Leuchter tragenden Tierkrallen angelötet sind.

Fig. 5 (Spitzer, pag. 148, No. 175) zeigt uns ein sehr schönes Beispiel portugiesischer Goldschmiedearbeit. Es ist ein Reliquarium aus Silber getrieben, zum Teile vergoldet und trägt auf dem Fusse die

Inschrift: ESTA OBRA DIO AESTA IGLESA EL MI MAGE^{CO} S^{S} CO^{ds}. N̊ DE BAR^{IS} ANO 1558.

Ohne die Inschrift würden wir dieses Stück sicherlich für eine italienische Arbeit erklären, und offenbar hat sich ähnlich wie in Spanien (cf. Devillier, Recherches sur l'Orféverie en Espagne pag. 62 u. a. O.), auch in Portugal der Renaissancegeschmack unter der ausschliesslichen Einwirkung italienischer Künstler entwickelt. Einen eigentümlichen, nicht-italienischen Charakter trägt nur die auf dem Deckel angebrachte Christusstatuette. In der Linken trägt Christus die von einem Kreuze überragte Weltkugel, die Rechte hält er segnend empor, bekleidet ist er mit einem langen faltigen Gewande und einem breitkrämpigen Hute.

Figur 6 (Spitzer, pag. 146 No. 167) zeigt uns eine sehr schöne italienische Pax des 16. Jahrhunderts. Der Rahmen der inneren Tafel ist aus vergoldetem Kupfer. Nur die Basis, der Fries und Giebel sind mit getriebenen Silberplatten belegt. Die Inschrift am Fries ist niellirt. Die innere Platte ist in Silber getrieben, mit der Darstellung der Kreuzigung, nach einer in mehreren Exemplaren bekannten Bronzeplaquette von Moderno (cf. Molinier, Les Plaquettes. Tome I, No. 171 und Bode, Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche No. 741).



Fig. 8. Kapsel für eine Agnus-Dei-Medaille. Aus Silber vergoldet und mit translucidem Email geschmückt. Deutsche Arbeit des 16. Jahrhunderts. Durchmesser m 0,062.

Fig. 7 (Spitzer, pag. 151 No. 185) zeigt die Kapsel für eine Agnus Dei-Medaille. Es ist eine deutsche Arbeit des 16. Jahrhunderts in vergoldetem Silber, geschmückt mit Email-Translucide. Die Figuren der Kreuzigungsscene sind in vergoldetem Silber und heben sich von einem blau emaillirten Grund ab, während das durchbrochen gearbeitete Laubgewinde ringsherum sich von einem grün emaillirten Grunde abhebt. Die Rückseite ist ähnlich mit der Darstellung des mystischen Lammes in ähnlicher Technik.

Die vierte Abteilung enthält die Beschreibung der 23 Tapeten der Sammlung. Es sind durchwegs Prachtstücke allerersten Ranges, und zwar: flämische Arbeiten des 15. und 16. Jahrhunderts, italienische Arbeiten des 15. Jahrhunderts, und ein Meisterstück aus der Epoche Ludwig XIV. Besonderes Interesse erregen die flämischen Arbeiten des 15. Jahrhunderts. Es sind sechs kleine Tapeten fast nur in Seide, Silber und Gold gewebt. Wir sehen da eine glückliche Verschmelzung der Renaissance mit den gotischen Traditionen. Die dem Bilderkreise des neuen Testaments entnommenen Kompositionen sind höchst einfach, und wirken mehr durch die ausserordentliche Farbenharmonie, die in ihnen herrscht, und worin sie wirklich an die Schule der Venetianer erinnern.

Beim Betrachten dieser Tapeten, muss man sich unwillkürlich an die Lehren der Stiltheoretiker erinnern, dass es wider alle Regeln der Kunst sei, wenn die Tapisserie Gemälde hervorbringen wolle, mit der Ölmalerei konkurriren wolle. Die Tapisserie dürfe nur Flächendekorationen erzeugen. Hier in diesen Tapeten aber haben wir wirkliche gewebte Gemälde vor uns, welche diese Theorie Lügen strafen. Denn diese Gemälde können sich den Bildern der besten Künstler jener Zeit würdig an die Seite stellen. Diese Tapeten entstammen wahrscheinlich den Brüsseler Ateliers, denn Arras, welchem dieselben früher zugeschrieben wurden, ist ja seit 1477 kaum mehr in Betracht zu ziehen (cf. Die Geschichte der Tapisserie von Dalloz).

Durchaus den Charakter der deutschen Kunst des 16. Jahrhunderts zeigt die wunderbare Tapete, welche die Geschichte der wunderthätigen Statue von Notre-Dame de Sablon darstellt und welche die Inschrift trägt: Egregius Franciscus de Taxis pie memorie posterum magister hoc fieri fecit 1518.

Wenn auch die Tapete selbst wahrscheinlich in Brüssel gewebt wurde, so stammen die Kartons doch sicherlich von einem der deutschen Schule angehörigen Künstler.

Ganz besonders hervorheben muss ich bei dieser Abteilung die beigefügten sieben chromolithographischen Tafeln, die als eine tadellose Wiedergabe der Originale für Studienzwecke dieselben vollständig ersetzen.

KLEINE MITTEILUNGEN.

Rd. — Von *Quantins „Bibliothèque de l'enseignement des beaux arts"* liegen wiederum zwei Bände in gewohnter Ausstattung und Preis (4,50 geb.) vor. Dieselben behandeln *Heraldik* (l'art héraldique par H. Gourdon de Genouillac) und die *Siegelkunde* (les sceaux par Lecoy de la Marche). Für die erstere Kunst besitzen wir in Deutschland ausgezeichnete Hilfsbücher, die auch in den Händen fast aller Künstler und Handwerker sind, welche, wie Glasmaler, Graveure, Buchmaler u. a., häufig mit Wappen zu thun haben. Das vorliegende Buch behandelt fast nur französische Wappen resp. Wappenkunst, in einem kurzen Kapitel werden die übrigen Länder abgemacht. Von Deutschland weiss der Verfasser gar nichts, nicht einmal Siebmacher kennt er. Deshalb kann das Buch für uns nur in Betracht kommen, wenn es sich um französische Heraldik handelt und wird dann gewiss mit Nutzen zu Rate gezogen werden. Ein Buch über Siegel fehlt dagegen unseres Wissens in der deutschen Litteratur. Auch das Quantinsche ist für Frankreich geschrieben, enthält aber viel Lesbares und Nützliches auch für Deutsche. Es verbreitet sich über die Entstehung der Siegel, ihren Gebrauch, Herstellung und Entwicklung: zahlreiche zum Teil recht gute Abbildungen erläutern den Text. Eine deutsche Bearbeitung, womöglich durch einen Historiker und Graveur im Verein würde in deutschen Archiven und Sammlungen ein überreiches Material an Originalabdrücken und Stempeln finden, welches wohl gehoben und der heutigen Gravirkunst dienstbar gemacht zu werden verdiente.

Köln. Am 30. Juni a. c. hielt der *Kölnische Kunstgewerbeverein* seine zweite Hauptversammlung ab. Der Vorsitzende, Baurat Pflaume, hiess zunächst die Anwesenden willkommen, sprach aber zugleich sein Bedauern aus, dass die Zahl derselben nur gering sei. Direktor Pabst vom Kunstgewerbemuseum erstattete sodann den Jahresbericht. Er betonte, dass die Thätigkeit des Vereins nach aussen wenig bemerkbar, doch von grosser Bedeutung für das Kunstgewerbemuseum gewesen sei. Durch die Fürsorge der städt. Verwaltung, welche die Errichtung der Bibliothek aus städt. Stiftungsmitteln selbst in die Hand genommen hätte, habe der Verein seine Kräfte ausschliesslich der Vermehrung der Sammlungen zuwenden können. Aus Vereinsmitteln wurden im vergangenen Jahr für 18000 M. etwa 560 Gegenstände angekauft, welche namentlich den Gruppen Schmiedeeisen, Bucheinbände, Stoffe, Stickerei, Porzellan und Bronze zugute kommen. Neu eingerichtet wurde die Gruppe Posamentirarbeiten. Leider sei zu bedauern, dass die Räume so unzureichend wären, dass zahlreiche Gegenstände nicht ausgestellt werden könnten. Es wäre zu wünschen, dass durch die beabsichtigte Räumung der Domschule dem Raummangel bald abgeholfen werde. Lebhafte Unterstützung fand der Verein durch das kgl. Kunstgewerbemuseum zu Berlin, durch die Herren Geheimrat Lüders, Bode, Direktor Lessing in Berlin, Hermeling und Bourgeois in Köln. Redner empfahl zum Schluss den Beitritt neuer Mitglieder. Herrn Direktor Pabst wurde nach Erstattung des Rechnungsberichts, der in Einnahme und Ausgabe mit 19336 M. abschliesst, Entlastung erteilt. Die aus dem Vorstand ausscheidenden Mitglieder Direktor Romberg, Frhr. v. Oppenheim, Berghausen und Schultz wurden durch Zuruf wiedergewählt.

— *Graz.* Der siebente Thätigkeitsbericht des Museumsvereins „Joanneum" berichtet zunächst über das Hauptergebnis des verflossenen Jahres, die Bewilligung von 284126 Fl. für die Musealbauten durch den Landtag. Von dieser Summe wird der Betrag von rund 250000 Fl. für den Bau eines neuen Museums in Verwendung kommen. Mit Befriedigung kann der Verein, der sich lange Zeit allein für die Notwendigkeit eines Landesmuseums und für die Verwendung von Landesmitteln für dasselbe eingesetzt hat, auf dieses Resultat seiner Bemühungen hinweisen. Nachdem seine reorganisatorischen Anregungen im neuen organischen Statut des Landesmuseums Joanneum die Sanktion des Landtages erhalten haben, ist nun auch die Sicherheit gegeben, dass die in diesen Satzungen ausgesprochenen Gedanken und Tendenzen in dem Neubaue wirklich ins Leben treten und ihre segensreiche Wirkung auf Kunst und Kunsthandwerk des Landes ausüben werden. Es wurde in der Generalversammlung der Antrag genehmigt, dass die von dem Vereine gesammelten Objekte von nun an aus den Depots der einzelnen Sammlungen dem Landesmuseum als Eigentum übergeben werden sollen und zwar in der Reihenfolge, in welcher die Abteilungen des Landesmuseums gemäss dem neuen organischen Statut in den, sei es neu gebauten, sei es umgestalteten Räumlichkeiten endgültig zur Aufstellung gelangen. An diese Übergabe wurde keine andere Bedingung geknüpft, als die, dass sowohl in den Inventaren des Landesmuseums, als auf der Etikette bei jedem übergebenen Gegenstande die Bezeichnung: „Vom steiermärkischen Landesmuseumsvereine" ersichtlich gemacht werde. Über den auch diesmal sehr namhaften Zuwachs der Sammlungen giebt die beigefügte Liste Auskunft. Hier besonders hervorzuheben sind eine von dem Vereine gewidmete schöne vollständige Rokokozimmervertäfelung, ein Tischtuch mit reichen Seidenstickereien, sowie eine Sammlung von Steinwaffen aus der Umgebung von Friedau. Ausser den Geschenken wurde wiederum eine grosse Anzahl Objekte dem Verein unter Wahrung des Eigentumsrechtes zur Ausstellung überlassen. Die Zahl der Mitglieder beträgt 57, der Förderer 14, der Gründer 14.

z— Der sog. *Damenkursus* der mit dem *Kunstgewerbemuseum zu Leipzig* verbundenen kunstgewerblichen Zeichenschule hat unter der Leitung des Architekten *G. Mühlbach* einen sehr erfreulichen Aufschwung genommen. Die begabteren jungen Mädchen entwickeln eine frische Erfindungsgabe, bei der ihnen mustergültige Vorbilder älterer Zeit als Anhalt dienen. Auch die freie Übersetzung von Motiven aus einer Technik in die andere gelingt ihnen unter der guten pädagogischen Führung des Lehrers nicht selten in ansprechender Weise. Die letzte Ausstellung dieser kunstgewerblichen Erziehungsresultate giebt uns Anlass, einige Entwürfe selbständiger Erfindung den Lesern d. Bl. mitzuteilen, eine irische Spitze entworfen von Fräulein *Marie Werner* und eine Stickerei in venetianischer Art von Fräulein *E. Kühne*.



DECKCHEN.

Venetianische Stickerei.

Unter Leitung von G. Mühlbach entw. von E. Kühne.

Lith. Anst. v. J. G. Fritzsche, Leipzig.



TEIL EINES FAECHERS.

Irische Spitze.

Unter Leitung von G. Mühlbach entw. von M. Werner.

Lith. Anst. v. J. G. Fritzsche, Leipzig.





BEITRÄGE ZUR GESCHICHTE DER KUNSTTÖPFEREI.

XI. Fürstenberger Porzellanfiguren im Herzoglichen Museum zu Braunschweig.

VON *Dr. CHR. SCHERER.*

MIT ABBILDUNGEN.



NTER den kunstgewerblichen Sammlungen des herzoglichen Museums zu Braunschweig ist eine der umfangreichsten diejenige der Porzellane. Zwar sind das orientalische Porzellan und die bekannteren europäischen Fabriken nur teilweise und, wenn man absieht von der ebenso lehrreichen wie verhältnismässig grossen Sammlung roten Böttgerschen Versuchsporzellans, in nur wenigen Stücken vertreten, allein zum Ersatz hierfür sind die Erzeugnisse der Landesfabrik Fürstenberg in einer Vollständigkeit vorhanden, die empfindliche Lücken nicht aufzuweisen hat und daher wohl imstande ist, uns ein ziemlich getreues Bild von dem künstlerischen Entwicklungsgange dieser Fabrik zu bieten. Indem ich mir vorbehalte, diesen letzteren zum Gegenstand einer selbständigen Untersuchung zu machen, möchte ich an dieser Stelle die Aufmerksamkeit der Leser auf einige Figürchen Fürstenberger Fabrikats lenken, die mir unter der grossen Menge von Einzelfiguren und Gruppen, welche das herzogliche Museum besitzt, in mehrfacher Hinsicht besondere Beachtung zu verdienen scheinen.

Die 0,151 m hohe Figur, welche ich zunächst besprechen möchte, gelangte im Jahre 1882 zusammen mit einer grösseren Zahl anderer Kunstgegenstände im Tausch gegen einen Kunstschrank aus dem Besitz der damaligen deutschen Kronprinzessin in das herzogliche Museum und stellt eine Kleopatra dar (Abb. 1), welche völlig nackt dasteht im Begriffe, die totbringende Natter sich an die rechte Brust zu legen. Der linke Fuss ist seitwärts zurückgesetzt und berührt mit seiner Spitze einen am Boden liegenden, viereckigen Marmorstein; Kopf und Oberkörper folgen der seitlichen Neigung dieses Beines, so dass die Figur eine etwas unsichere Stellung hat und, zumal wenn man sie von vorn betrachtet, den Eindruck macht, als ob sie zur Seite fallen wollte. Hinter ihr steht auf einem weit ausladenden, kühn geschwungenen Postament eine Vase mit zwei hohen, hässlichen Vertikalhenkeln, deren einer jedoch abgebrochen ist. Dies ist die einzige Verletzung an dem sonst unversehrt erhaltenen Figürchen.

Der feinen und reichen Modellirung entspricht die zarte und durchsichtige Farbengebung. Das Fleisch ist leicht getönt, fast weiss und nur an den Wangen, Händen, Füssen und einigen hervorstehenden Teilen mit einem zarten Rosa überhaucht. Die Augen sind blaugrau, die von einem lichtgrünen Band durchzogenen Haare graubraun, die Ornamente an den vier Seiten des Postaments, deren Umrahmungen sowie die Henkel und Verzierungen der Vase golden; die Natter ist grau, der den Erdboden nachahmende Sockel hellbraun.

Bildnerei und Malerei haben hier vereint ein reizendes Werk hervorgebracht, das sich vielen ähnlichen Meissener und Höchster Fabrikaten würdig an die Seite stellen kann, wenn man es auch nicht gerade mit den Schöpfungen eines Kendler oder Melchior vergleichen darf. Denn dazu fehlt ihm in erster Linie das, was die Werke jener Meister in so hervorragendem Masse besitzen: die Originalität. Diese Kleopatra ist keine selbständige Schöpfung, keine eigene Erfindung des uns unbekannten Modelleurs, sie ist vielmehr, wie sich genau nachweisen lässt, die unmittelbare Nachbildung eines älteren Werkes, welche dem Material und der neuen Technik zuliebe gewisse unbedeutende Veränderungen erfahren hat.

In der an kostbaren und interessanten Stücken reichen Elfenbeinsammlung des herzoglichen Museums befindet sich nämlich unter No. 567 die 0,158 hohe Figur einer Kleopatra (Abb. 2.), welche, wie schon eine oberflächliche Vergleichung lehrt, das Vorbild für unser Fürstenberger Figürchen gewesen ist. Die Übereinstimmung beider Werke, selbst in Kleinigkeiten, ist so überraschend, dass die Abhängigkeit des einen von dem andern überhaupt nicht in Zweifel gezogen werden kann. Es wird daher genügen, die kleinen Abweichungen kurz hervorzuheben, die, wie schon gesagt, durch Material und Technik veranlasst sind. Im Gegensatz zu der oben erwähnten unsicheren Stellung der Porzellanstatuette steht die Elfenbeinfigur fest und hochaufgerichtet da. Den Kopf mit dem etwas schmerzlichen Ausdruck leicht seitwärts in die Höhe gerichtet, den rechten Fuss fest auf den Boden aufgesetzt, den linken spielend zurückgestellt, so tritt uns diese Kleopatra entgegen, graziös und anmutig bewegt und doch zugleich in stolzer, ja königlicher Haltung, so dass man auch ohne das Diadem in dieser Frau sofort eine Königin erkennt. Diesen Charakter hat die Figur bei ihrer Übertragung in das Porzellan eingebüsst. Die stolz aufgerichtete Gestalt mit ihren schön geschwungenen Umrissen erscheint hier infolge des Brandes, durch welchen sie sich stark geworfen hat, gekrümmt und verschoben. Sämtliche Verhältnisse, die dort schlank und ebenmässig waren, zeigen sich hier gedrückt und unproportionirt; dazu kommt dann noch, dass, während die Elfenbeinstatuette frei und in sich selbst gefestigt dasteht, die Porzellanfigur der Stütze bedarf, welche ihr dadurch gegeben ist, dass sie mit mehreren Stellen des Körpers an dem die Vase tragenden Sockel haftet, ja geradezu klebt.

Alle diese Mängel werden erst durch eine Vergleichung beider Werke genauer sichtbar, während man sie leicht übersehen kann, wenn man die Porzellanfigur für sich allein betrachtet. Sie beweisen aber auch, dass die letztere der Elfenbeinstatuette und nicht umgekehrt diese der Porzellanfigur nachgebildet ist, was übrigens schon aus der Thatsache hervorgeht, dass die Elfenbeinsammlung des herzoglichen Museums in ihrem jetzigen Bestande nachweislich schon im Anfange des vorigen Jahrhunderts vorhanden war, während die Porzellanfigur nicht vor dem Jahre 1753, wo das erste weisse Porzellan in Fürstenberg hergestellt wurde, entstanden sein kann. Wer die Figur modellirte, wissen wir nicht, und es wäre müssig, sie mit den Namen von bekannten Bildhauern, wie Feilner, Rombrick, Möller, Schubert, Leplan, Desoches u. a., in Verbindung bringen zu wollen, welche, wie feststeht, für Fürstenberg thätig waren und namentlich in den 70er und 80er Jahren des vorigen Jahrhunderts Modelle für die dortige Fabrik lieferten. [1])



Fig. 1. Kleopatra (Porzellan).



Fig. 2 (Elfenbein).



Fig. 3. Venus (Porzellan).

1) Dies geht aus den beiden alten Formenbüchern hervor, die ich bei einem kürzlich abgestatteten Besuche in Fürstenberg einsehen konnte. Eine in denselben, jedoch ohne den Namen des Modelleurs erwähnte Kleopatra dürfte wohl die unsrige sein.

Gleichfalls von unbekannter Hand ist das zweite Figürchen (Abb. 3), das erst vor kurzem erworben wurde, nachdem es schon seit längerer Zeit in einem schlicht weissen Exemplare, einem modernen Abguss aus der alten Form, in der Porzellansammlung des herzoglichen Museums vorhanden war. Es stellt eine Venus oder Seegöttin dar, welche in anmutig bewegter Haltung soeben dem Bade entsteigt, in der Linken einen Seekrebs, in der gesenkten Rechten das Ende eines Gewandes haltend, das vom linken Unterarme nach hinten in schweren Falten auf einen Delphin herniederfällt, wobei sich ein Zipfel in unschöner Weise über den Oberschenkel des zurückgesetzten linken Beines legt und die Schampartie züchtig, aber wenig geschmackvoll verhüllt. Die Blicke der Göttin sind gesenkt und ruhen lächelnd auf dem Krebs, der mit seinen Scheren ihren Arm umspannt hat. Es ist ein anmutiges, mythologisches Genrebild, das wir vor uns haben, durchweht von dem Geist der Zeit und der Kunst, die es geschaffen und in der Zartheit und Durchsichtigkeit seiner Farbengebung voll Reiz und Schönheit. Zwar entbehrt das Werk im ganzen jener sorgfältigen Modellirung, welche die Statuette der Kleopatra auszeichnete, und erscheint in manchen Teilen verschwommen und wenig scharf, dagegen ist der Brand untadelhaft gelungen und die dort gerügten technischen Mängel sind hier nicht wahrnehmbar.

Allein auch diese Figur ist keine Originalschöpfung in dem Sinne, dass sie eine neue und selbständige Idee in sich verkörperte, auch sie ist vielmehr nichts weiter als die im vorliegenden Falle geradezu sklavisch getreue Nachbildung eines älteren Vorbildes. Dieses besitzt das herzogliche Museum in einer Bronzefigur von vermutlich italienischer Herkunft. Bis auf die Grösse — die Bronze ist 0,260, die Porzellanfigur 0,170 hoch — stimmen beide Werke im Ganzen und im Einzelnen so völlig genau überein, dass hier noch weniger wie bei der Kleopatra ein Zweifel an der Abhängigkeit des einen von dem andern bestehen kann. Es ist sicher, der Bildhauer, welcher die Fürstenberger Figur modellirte, muss die wundervolle Bronze des unbekannten italienischen Meisters gekannt und als Vorbild benutzt haben; denn nur auf diese Weise lässt sich diese völlige Übereinstimmung beider Werke genügend erklären. Den inneren Charakter des Originalwerkes freilich konnte er seiner Nachbildung nicht verleihen; dazu stand er offenbar zu sehr im Banne der Kunst seiner Zeit, und so sehen wir denn, wie aus der hoheitsvollen, fast herben und noch vom Geist der klassischen Renaissance durchwehten Schönheit unter der bildenden Hand des Rokokoplastikers ein anmutig zierliches und kokett bewegtes Figürchen ward, dem der Stempel der Kunst seiner Zeit deutlich aufgeprägt ist.

Die Sammlung der Bronzen des herzoglichen Museums scheint den Modelleuren der Fürstenberger Fabrik noch für manche andere Arbeit Vorbilder bezw. Anregung gegeben zu haben. So dürfte z. B. für eine in Biskuit ausgeführte Reiterstatuette des Mark Aurel, eine Nachbildung der bekannten antiken Statue auf dem Kapitol in Rom, die mit No. 35 (S. 258) im „Führer“ bezeichnete Bronze vorbildlich gewirkt haben, wenn auch freilich in diesem Falle nicht ausgeschlossen ist, dass die eine oder andere der vielen sonstigen Nachbildungen dieser Statue das Modell für die Porzellanstatuette geliefert hat. Grössere Wahrscheinlichkeit möchte jedoch die Annahme haben, dass die drei kleinen, nur 0,105 hohen Biskuitbüsten des Homer, Euripides und sog. Arat nach den in der Antikensammlung aufgestellten lebensgrossen Erzbüsten modellirt sind, welche aus dem Besitze des 1689 verstorbenen Gelehrten Gudius für die Bibliothek zu Wolfenbüttel durch Leibniz erworben, moderne Nachbildungen antiker Marmorbüsten sind, die zur Farnesischen Sammlung in Rom gehörten und sich jetzt in Neapel befinden. [1]) Vom Kopfe des Homer wenigstens ist noch jetzt, wie ich mich persönlich überzeugen konnte, die alte Form, welche unmittelbar von der Bronzebüste genommen zu sein scheint, in Fürstenberg vorhanden, und es ist zu erwarten, dass sich auch die Formen der übrigen Büsten bei sorgfältigem Suchen, was mir bis jetzt leider nicht möglich war, noch vorfinden werden.

Es kann überhaupt mit Bestimmtheit angenommen werden, dass die Zahl der Beispiele von Nachbildungen älterer Werke durch die Fürstenberger Modelleure sich im Laufe der Zeit wesentlich wird vergrössern lassen. Allein es erschien schon jetzt am Platze, die bis jetzt bekannten hier kurz zusammenzustellen, nachdem vor einiger Zeit J. Lessing die Arbeitsweise der Porzellanmodelleure und die Entstehung ihrer Modelle zum Gegenstand einer eingehenden und interessanten Untersuchung gemacht hatte. [2]) Ein bescheidener Beitrag zu diesem Thema sollte der vorstehende Aufsatz sein.

1) Die vierte der hierher gehörigen Büsten, diejenige des sog. Solon, fehlt in der Porzellansammlung.

2) Das Porzellangeschirr Sulkowski, Kunstgewerbeblatt. IV. (1888) S. 43 ff.

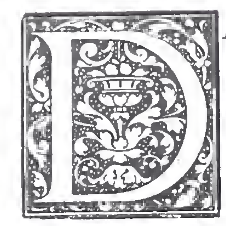


Durchbrochene Füllung, Holzschnitzerei.

AUS DEM KUNSTGEWERBEMUSEUM ZU KÖLN.

VON *ARTHUR PABST*.

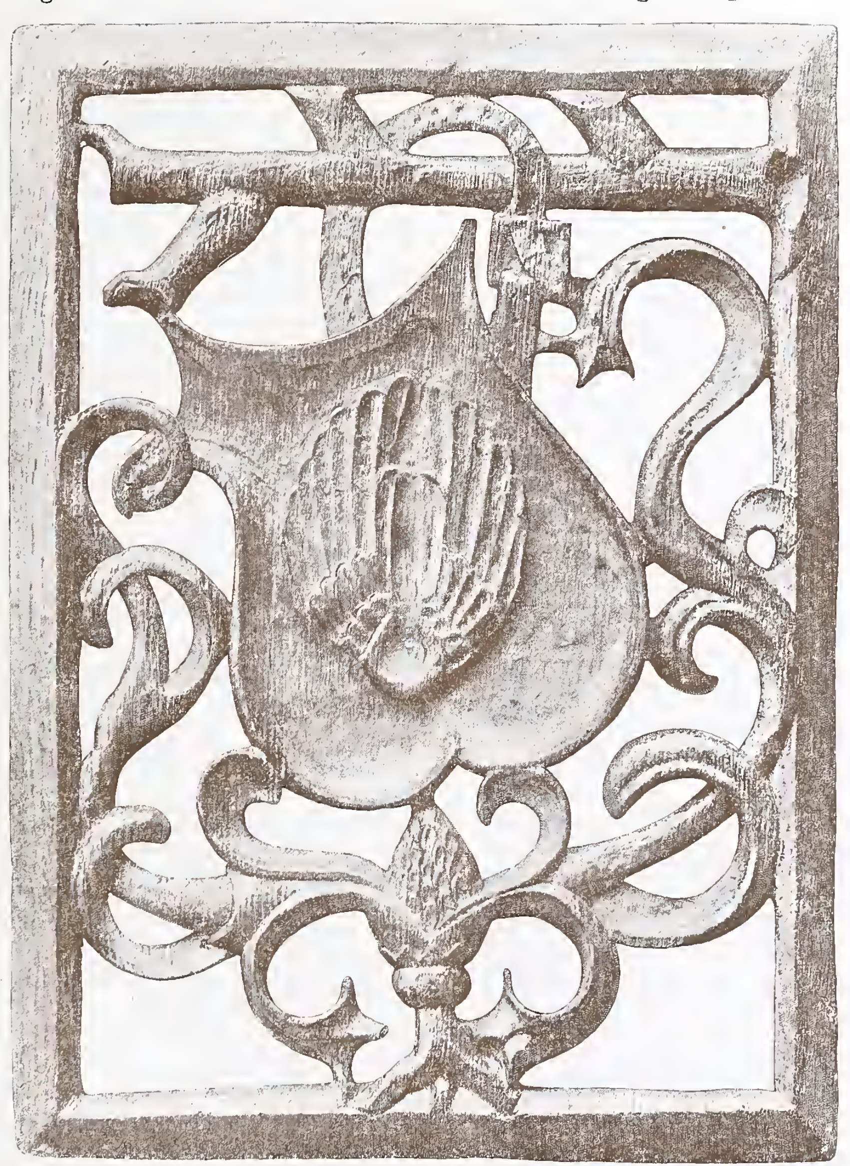
I. Gotische Holzschnitzereien.



AS Kölner Kunstgewerbemuseum erwarb im vorigen Jahre eine grössere Sammlung von Holzschnitzereien, welche zusammen mit dem aus dem Wallraf-Richartz-Museum überkommenenen Besitz, Einzelerwerbungen und Schenkungen die Abteilung auf eine bedeutende Höhe, sowohl der Zahl als vor allem der Qualität nach, gebracht haben. Der Bedarf an guten Vorbildern für Holzbildhauer ist beträchtlich und ebenso gross der Mangel an wirklich mustergültigen alten Resten. Manche sonst gut ausgestattete Museen leiden gerade an Holz erheblichen Mangel und die Zeit ist nicht mehr fern, wo Holzschnitzereien zu den teuersten Objekten des Kunsthandels zählen dürften. Dazu kommt die seit langem schwunghaft betriebene und oft meisterhaft durchgeführte Fälschung: nicht bloss Schränke werden mit alten Füllungen und neuem Rahmenwerk gebaut, auch mit neuen Füllungen in neuem Rahmenwerk gehen sie als alte rheinische Schränke in die Welt und alte Füllungen am Rhein neuerdings gefertigt giebt es in Hülle und Fülle. Auch hier giebt es Museen, die sich ganzer Sammlungen derartiger Fälschungen erfreuen, meist aus „erster“ Hand erworben oder auf bekannten Auktionen erstanden. Mangel an falschen Möbeln und Holzschnitzereien wird daher so bald noch nicht eintreten: aber an guten alten Stücken besteht er bereits.

Gerade die deutschen Holzschnitzereien sind für Schulen und Holzschnitzanstalten mehr wie z. B. italienische und französische Arbeiten als mustergültige Vorbilder von Wert. Während diese ihre ornamentalen Formen der Steinarchitektur entlehnen, erscheint in den deutschen Holzschnitzereien, vornehmlich der gotischen Zeit das Zierwerk ureigentlich aus der Technik erwachsen und in diesem Sinne ausgestaltet. Auch da, wo in der deutschen Gotik — vor allem bei den Möbeln kirchlicher Bestimmung und in den Masswerkfüllungen — die Steinformen Eingang gefunden haben, sind sie stets mit Rücksicht auf die Technik der Schnitzerei umgestaltet verwendet worden. Besonders die Masswerkfüllungen sind hier lehrreich; indem man mit dem eigentlichen Stabwerk der unteren Partien — bei der Fensterbildung in Stein als struktive Teile unentbehrlich — in Holz nichts Rechtes anzufangen wusste, gestaltete man es kleiner, so dass das Masswerk oft in gar keinem Verhältnis dazu steht; ja gelegentlich schrumpfen die Stäbe ganz zusammen (S. 113) und sind gewissermassen nur noch angedeutet. Auch da, wo ganze architektonische Aufbauten in das Holz übersetzt werden, sind sich die alten Holzschnitzer des durch das Material bedingten Unterschiedes in der Behandlung dieser Formen wohl bewusst. Die köstliche Gestühlwange mit dem Kölner Wappen (S. 114) ist dafür ein bezeichnendes Beispiel. Die Wange — mag sie einem Kirchengestühl, etwa der Ratskapelle oder den Sitzen im Rathaus angehört haben — bildete jedenfalls den seitlichen äusseren Abschluss einer Sitzreihe. Der krönende Fialenschmuck an der der Wand zugekehrten Seite

der Wange vor Beschädigung geschützt, war an der vorderen Ecke notwendigerweise Beschädigungen leicht ausgesetzt. Der Holzschnitzer bog sie kurz entschlossen, um dies zu verhindern, krumm. Dem Holz konnte er dies bieten: in Stein wäre eine solche Lösung technisch unmöglich gewesen. — Übrigens ist die Gestühlwange noch in anderer Hinsicht äusserst interessant: sie zeigt in überraschend deutlicher Weise, wie kurz und bündig sich die von den neuern welschen Formen bereits ergriffenen Handwerker mit diesen Formen abfanden. Die ganze Anlage der Wange ist in gotischen Formen gedacht und durchgeführt. Der gute Kölner Meister wollte aber auch zeigen, dass er auf der Höhe der Zeit stünde und etliche Renaissancemotive anbringen. Er setzte also gänzlich unmotivirt, aber mit unleugbarem Geschick zwei delphinartige Ungeheuer, die er irgend wo auf einem italienischen Stich oder Gerät gesehen haben mochte, in das Maaswerk hinein. Ähnliche Verquickung gotischer und Renaissance-Ornamente finden sich in der niederländischen Kunst vielfach (*Graul,* Beiträge S. 20 ff.); in Süddeutschland wüsste ich sie nur am Sebaldusgrab nachzuweissen.



Durchbrochene Füllung mit Wappen. Niederdeutschland, 15. Jahrh.

Weit wichtiger für *praktische* Zwecke sind aber die gotischen Schnitzereien, welche ohne Anlehnung an architektonische Formen selbständig erfundene Ornamente zeigen. Man kann dann leicht drei Arten unterscheiden.

Zunächst solche, in denen Pflanzen und Tierornamente, auch wohl die menschliche Gestalt eine Rolle spielt. In ihnen zeigt sich der mittelalterliche Meister auf der Höhe: in der Art und Weise aus



Gestühlwange mit dem Kölner Wappen. Köln 1520.

der Natur zu schöpfen und ihre Formen zu Zierformen umzugestalten steht er unerreicht da. Die halb stilisirten, halb naturalistischen Formen, lebendig gezeichnet und meisterlich in flachem Reliefe gehalten kamen in Holz weit besser zur Geltung als in Stein. Die Formen der heimischen Flora: Distel, Rose, Hopfen, Wein etc. geben dem gotischen Holzreliefe einen besondern Reiz; ihre geschickte Verbindung mit Wappen, Fabelwesen und vorzügliche Einpassung in gegebene Felder machen sie zu bleibend mustergültigen Vorbildern, — auch für Nicht-Gotiker.

Eine zweite Gruppe bilden die Füllbretter mit dem eigentümlichen Ornament, von denen die Tafel bezeichnende Beispiele gibt. Breite Bänder mit profilirten Rändern, innen öfter mit Rosetten und Blättern besetzt, gliedern das Füllbrett durch grosse oder sich schneidende kleine Kreise oder Halbkreise, Parallelstreifen, die oben und unten symmetrisch nach aussen ausbiegen oder in ähnlicher Weise geordnet; der Grund ist im übrigen mit stilisierten Blumen und Blattwerk gefüllt. Was bedeutet dies Ornament? Wo kommt es her? Es kommt scheinbar nur am Niederrhein in Westfalen vor, häufig in Täfelungen, grossen Gestühlen, Schränken, und wird heute wie ich glaube, ganz willkürlich als „Bockhornornament“ bezeichnet.

Ebenso dunkel wie die Herkunft dieses Ornaments ist die der bekannten als Pergamentrollen bezeichneten Füllungen, die uns ausser am Niederrhein auch in Frankreich begegnen. Lichtwarks Erklärung, dies Ornament sei „die Bewegung der Fläche in so allgemeiner Form wie die Spirale die der Linie“, scheint das Richtige zu treffen, ohne dass dadurch Licht in die Herkunft dieser Zierform käme. Die Mannigfaltigkeit in der Ausbildung der sogenannten Pergamentrollen ist bei genauer Betrachtung überraschend gross, namentlich haben die freien Endigungen nach oben und unten eine reiche Ausgestaltung erfahren.

Alle die Gruppen gotischer Schnitzerei sind in reicher Zahl und ausgesuchter Qualität im Kölner Kunstgewerbemuseum wie nur an wenig anderen Stellen vertreten. Das Streben, diese kostbare Sammlung möglichst nutzbar zu machen, legte den Gedanken einer Veröffentlichung der wichtigsten Stücke nahe. Dieselbe in Lichtdrucken von *Anselm Schmitz* hergestellt, wird in zwei Heften zu je 12 Tafeln erscheinen; das erste Heft wird in kurzer Zeit zur Ausgabe gelangen. Die Autotypien dieses Heftes sind nach Probedrucken der Publikation hergestellt.



ÜBER KUNSTGEWERBEMUSEEN.

VON *ALBERT HOFMANN-REICHENBERG.*

(Schluss.)



FÜR DIE Gestaltung der Museen, auch der Kunstgewerbemuseen, kommen in der Hauptsache zwei mächtige Momente in Betracht, welche sich zum Teil einander aber auch ausschliessen. Das eine Moment ist die künstlerische und technische Produktion, das andere ist die ethische Hebung des Volkes durch Einleiten der Kunst in die breitesten Schichten desselben, wozu in erster Linie das Kunstgewerbe, weil es die Gegenstände des allgemeinen Gebrauchs zu schmücken bestimmt ist, berufen erscheint. Diese Einteilung entspricht dem Charakter der Besuchsmenge, die sich scharf in zwei getrennte Haufen teilt: eine kleinere Gemeinde, welche den ausgestellten Gegenständen ein tieferes, sachliches und technisches Studium entgegenbringt, und eine grössere Menge, die nur zum Schauen kommt, aber unbewusst zahlreiche Eindrücke mit sich nimmt und ebenso unbewusst verarbeitet. Beiden Mengen soll das Museum gerecht werden, für beide sich in der Aufstellung und in der Verwaltung Grundsätze geltend machen, die sich zum Teil ausschliessen, während sie sich zu einem Teile aber auch decken. Der ausübende Künstler, welcher zu der kleineren der genannten Gemeinden gehört, wird mit der grösseren Gemeinde zunächst das gemeinsame Interesse haben, das Kunstwerk in seinem Zusammenhang mit dem Ganzen kennen zu lernen, für welches es geschaffen wurde und dessen Generalism seine Entstehung leitete. Etwas weiter noch gehen Künstler und kunstsinnige Laien noch zusammen, indem sie neben dem ursächlichen Zusammenhange auch noch die Idee des Werkes an sich zu erfassen trachten. Damit aber hört das Interesse des Laien gewöhnlich auf. Für ihn ist also „ein wohl ausgestattetes und gut eingerichtetes Museum in Wahrheit ein Mittelpunkt höheren geistigen Lebens, an dem *jeder ohne Ausnahme teilnehmen* kann, um aus dem Borne desselben, *so viel er vermag,* zu seinem eigenen Nutzen zu schöpfen. Dieser Nutzen ist zunächst gewiss ein innerlicher, der nur den einzelnen angeht; aber indem viele sich desselben bemeistern, wird er ein allgemeiner, der die Hebung einer ganzen Bevölkerung bedeutet und der deshalb nicht ein rein innerlicher bleibt, sondern der sich in grossen Zügen auch auf das praktische Gebiet überträgt und hier in hundertfältiger Frucht die Kosten und den Aufwand verzinst, die eine öffentliche Kunstsammlung in Anspruch nimmt.“ (Riegel, Die Museen als allgemeine Bildungsmittel.) Hier tritt also die ethische Hebung des Volkes in ihrer Unmittelbarkeit in die Schranken. Anders ist die künstlerische Produktion.

Es liegt nun auf der Hand, dass dieser Bestrebung die Hebung der Volksbildung eine im möglichsten Zusammenhange der Dinge gegebene Aufstellung am meisten entspricht. Ich glaube, die Kaiserin Friedrich war es, welche einmal bei einem gelegentlichen Besuche eines Museums beim Anblick der italienischen Objekte die Äusserung that, wie ganz anders müssten die Dinge wirken, wenn sie, statt zerstreut an willkürlicher Stelle dem Volke dargeboten zu werden, zu einem italienischen Raume vereinigt würden, dessen Decke in dem prächtigen Sinne der italienischen Frührenaissance mit vergoldeten und bemalten Stuckornamenten, in den umrahmten Flächen farbenleuchtende Ölgemälde, geschmückt wäre, dessen Wände figurenreiche Gobelins mit reich komponirten Bordüren bedeckten, dessen Kamin aus zart profilirtem Marmor mit zurückhaltender Vergoldung und Bemalung bestehe und dessen Boden ein reiches Mosaikmuster oder ein

auf Fliesen gemaltes Flachornament zeige! Und in der That! Überzeugender und belehrender kann eine solche Aufstellung wohl kaum gemacht werden. In Museen und auf Ausstellungen, bei ersteren in geringerem Grade, sind zahlreiche Versuche nach dieser Richtung gemacht worden. Fast jedes Museum, welches den Vorzug eines längeren Bestandes oder bedeutenderer Mittel geniesst, besitzt in diesem oder jenem Stile einen harmonisch durchgeführten Raum und wenn es auch nur ein heute noch leicht zu erlangendes orientalisches Interieur wäre. Jedes Museum hat auch die überzeugende Wahrnehmung von der glücklichen Wirkung solcher Räume gemacht. Aber gerade für Museen gilt es hier mit dem Möglichen zu rechnen, und da können denn Ausstellungen, welche mit grosser Liberalität selbst umfangreiche Objekte für einige Zeit zur Verfügung gestellt erhalten, viel leichter vorgehen. Wir haben daher auch bei den bedeutenderen Kunstgewerbe- und Altertumsausstellungen der letzten 10 bis 15 Jahre die dankenswerte Erfahrung gemacht, dass man eifrigst bestrebt war, das Objekt möglichst in seinem Zusammenhange zu zeigen. Man ist bei diesen Ausstellungen bestrebt, den Grundsatz festzuhalten, dass „die ethische Vervollkommnung die reifste und edelste Frucht ist, die der Mensch im Garten der Kunst brechen kann.“ Diese ethische Vervollkommung, die zum grossen Teil gezeitigt ist durch die Bildung des Geschmacks, bedarf jedoch auch der geschichtlichen und der ursächlichen Erklärung, und diese muss dem die Museen besuchenden Laien in möglichst leichter Form geboten werden. „Die Schöpfungen der Kunst sind nicht bloss Werke wirklicher oder vermeintlicher Schönheit, nicht bloss Denkmäler der Geschichte, sondern auch Thaten und Werke des Menschen, unseres Gleichen, zu den verschiedensten Zeiten und unter den verschiedensten Verhältnissen des Lebens. In dieser Hinsicht fasste sie Georg Forster vor beinahe hundert Jahren schon „als Ausströmungen einer denkenden und empfindenden Seele auf, die andern ihres Geschlechts zum Denken und Empfinden Anlass giebt und das zweifüssige Tier zum sittlichen Menschen ausbilden hilft“, und er wies ihnen sonach ihren Rang „auf der obersten Stufe des menschlichsten Hervorbringens an.“ (Riegel.) Es ist also der künstlerische, der geschichtliche und der humane Charakter — das durch den Menschen mit bestimmter Absicht hervorgebrachte Kunstwerk soll wieder auf den Menschen wirken — die bei der Aufstellung der Objekte zum Ausdruck kommen sollen.

Dem ethischen Momente in der Anlage der Sammlungen steht aber vielleicht als ein noch wichtigeres Moment die künstlerische Produktion gegenüber. Es ist ja richtig: es giebt für den ausübenden Künstler kein wichtigeres Moment, als dass er für seinen Gegenstand die göttliche Begeisterung habe, die in ihm den göttlichen Funken der Phantasie und eine eifrige Gestaltungskraft weckt. Diese Begeisterung wird er in erhöhtem Masse einem Kunstwerke gegenüber empfinden, welches ihm dargeboten wird, mit den tausend und abertausend Beziehungen, die bei seiner Entstehung für dasselbe massgebend waren. Viel eher und leichter wird in diesem Falle der göttliche Funke auf den Künstler überspringen und ihn zu ähnlichem Werke befähigen. Riegel sagt so schön: „ . . man weiss, dass wahrhafte Schöpfungen der Kunst nur entstehen, wenn der Künstler voll Begeisterung ist. Aber dieser Geist, der über ihn, den Begeisterten, gekommen, und der in ihm schafft und gestaltet, ist nicht anders zu fassen und zu denken, als in irgend einem Zusammenhange mit Gott stehend. Woher kam denn der Geist, dessen Kraft und Herrlichkeit wir doch deutlich in den Werken vor uns sehen? Woher kam er, als Phidias seinen olympischen Zeus als einen Gott in Menschengestalt schuf, der doch in jeder Hinsicht weit über den Menschen hinausging? Woher kam er, als Raffael seinen entzückten Blick in die himmlischen Sphären that und auf die Leinwand seine Sixtinische Madonna, jenes Wunder der Malerei, hinwarf? Woher kam er, als Cornelius die Rätsel des Menschendaseins in seinen apokalyptischen Darstellungen sinnbildlich löste?“ Und dieser göttliche Geist überstrahlte in gleicher Weise die schönen Erzeugnisse unseres Kunstgewerbes: ich erinnere an die Tapeten des Raffael, an die schönen Emaile der Limousiner Schule, an die wunderbaren Arbeiten eines Wenzel Jamnitzer? Und dieser Geist wird leichter in seinem Ganzen erfasst und vom Künstler aufgenommen, wenn dem Kunstwerke die Beziehungen seiner Entstehung gewahrt bleiben.

Diese müssen aber durch die Bedingungen, unter welchen die meisten unserer Museen entstehen und wirken, zum Teil zerstört werden, nämlich der Teil, welcher ausserhalb des Kunstwerkes selbst liegt. Das verursachen nicht zum geringsten Teile aber auch die Verhältnisse des Kunstmarktes, welcher das Kunstwerk nimmt, wo er es findet und es unbeschadet um seine Umgebung aus seinem Zusammenhange herausreisst. Wo ist andererseits unter den heutigen Verhältnissen das Museum, welches die

Mittel besässe, lauter geschlossene Ensembles zu erwerben, wenn der Kunstmarkt sie überhaupt böte, und welches unserer Museen erfreut sich solcher Raumausdehnungen, dass die erworbenen Objekte in dem angedeuteten Sinne aufgestellt werden können! Vorläufig ist die ganze Frage der Kunstgewerbemuseen noch eine sehr junge, die meisten Museen noch in drückenden Verhältnissen, die auf die Aufstellung der Objekte in oft nachteiliger Weise zurückwirken. Das Ideal des „Kunstwerkes mit seinen Beziehungen“ bleibt vorläufig nur ein Ideal; aber selbst wenn alle Momente diesem Ideale günstig wären, dass instruktive Moment der technischen und formalen Seiten des Kunstgewerbeobjektes wird ihm immer entgegen treten, besonders da, wo „Leben“ in einem Museum herrscht, wo seine Objekte beständig auf der Wanderschaft in der Schule oder bei der Industrie sind. Und das wird hauptsächlich bei Provinzialmuseen und bei den Museen inmitten mächtiger Industriegebiete der Fall sein. Diese haben in allererster Linie die Verhältnisse zu beobachten und zu pflegen, unter denen sie leben. Damit treten sie in die schwierige Lage, zwei an sich und im grossen und ganzen heterogenen Interessen dienen zu müssen: dem Volk zur leicht hingenommenen Belehrung und der kunstgewerblichen Produktion zum eingehenden Studium. Das letztere Interesse tritt in den Vordergrund. Es müssen sich deshalb diese Museen notgedrungen darauf beschränken, die Kunst des Gewerbes möglichst in ihrer technischen und historischen Entwickelung zu zeigen; hier ist dann die Geschichte oft der Schlüssel zur Technik und Formgebung. „Die Kunst ist keineswegs zu allen Zeiten dieselbe. Selten erscheint sie in der Vollendung reinster Schönheit, oft ist sie an beschränkende Gewohnheiten und Vorurteile gebunden, oft durch die technische Unbehilflichkeit der Hand oder die Unbehilflichkeit der gestaltenden Phantasie bedingt. Und doch ist sie überall, obwohl sie nicht schön ist, wie Goethe sagt, „doch so wahre, grosse Kunst“, ist sie überall, um ein Wort Alexander von Humboldts zu gebrauchen, doch nur „als der Inbegriff aller geistigen Produktionskraft der Menschheit“ zu verstehen. Aber dieses Verständnis kann bei solcher Bewandtnis nicht immer ganz leicht, nicht überall dasselbe sein. Erleichtert und überhaupt ermöglicht wird es aber dadurch werden, dass man sich bemüht, die Kunst durchweg im geschichtlichen Sinne aufzufassen, die Kunstdenkmäler aus der Geschichte heraus zu begreifen, die zeitlichen Bedingungen, unter welchen die Kunstwerke wurden und entstanden, zu verstehen. Geschieht dieses, so entfaltet sich vor uns eine Welt unendlich reichen Lebens in allen Arten, Richtungen und Formen. Wir machen uns mit dieser Mannigfaltigkeit, wie sie geschichtlich sich vor uns entfaltet hat, vertraut, und plötzlich finden wir uns zu einem erweiterten ästhetischen Verständnis erhoben. Denn manche künstlerische Erscheinung ist ohne den historischen Schlüssel schwer zugänglich und dunkel. Die geschichtliche Auffassung- und Betrachtungsweise aber öffnet weit die Thore zum Wesen und wahren Verständnis der Denkmäler. Deshalb hatte Niebuhr, der treffliche Geschichtschreiber und warme Kunstfreund, völlig recht, als er sagte: „Ein echter und sicherer Kunstsinn kann schlechterdings ohne den historischen nicht sein.“ (Riegel.)

Der namenlose Verfasser des Werkes „Rembrandt als Erzieher“ meint: „Verwende man nicht allzuviel Neigung und Kosten auf jene methodisch geordneten Rumpelkammern; lieber schmücke man das eigene Heim und das eigene Leben, nach heutigen Bedürfnissen, künstlerisch aus.“ Glückliches Volk, welches auch dem Unbemittelten, der doch dasselbe Recht auf Kunstgenuss hat, wie der Reiche, gestattet, seine Wohnung künstlerisch zu schmücken. Aber noch ist der Volkswohlstand im allgemeinen nicht so weit vorgeschritten, dass er jene wahrhaft idealen Zwecke zu erfüllen vermöchte. Vorläufig müssen wir uns denn schon noch mit „methodisch geordneten Rumpelkammern“ begnügen, aber wir begnügen uns damit, indem wir ihnen die Aufschrift leihen: „Tretet ein, auch hier sind Götter!“





KLEINE MITTEILUNGEN.

P. Eine übersichtliche, zusammenfassende Arbeit über „Die Uhr in kulturgeschichtlicher und kunstgewerblicher Beziehung" bietet *Karl Schirek* dar. Das reich ausgestattete Heft, aus einem Vortrag erweitert, giebt an der Hand der historischen Entwicklung der Uhren zugleich eine Darstellung der künstlerischen Ausbildung der verschiedenen Formen, von den Anfängen der Sonnen- und Wasseruhren durch alle die reichen Ausgestaltungen im 16. und 17. Jahrhundert bis zu den Prachtstücken französischer Bronzekünstler des vorigen Jahrhunderts. In gleicher Weise wird die Taschenuhr behandelt, beginnend mit der eisernen, Peter Henlein zugeschriebenen ersten Uhr und endigend mit den emaillirten und edelsteingezierten Luxusstücken der Empirezeit. Eine grosse Anzahl Illustrationen, nach den besten Stücken mit Geschick ausgewählt, geben von den wichtigsten Typen der Uhr gute und bezeichnende Beispiele, so dass das Heft auch in dieser Hinsicht zu schneller Orientirung zu empfehlen ist.

Kunstschmiedearbeiten. 40 Entwürfe auf 12 Lichtdrucktafeln von *F. Brandt.* München, Caesar Fritsch. Mk. 10. Unter den überreich veröffentlichten Vorlagen für Kunstschlosserei zeichnen sich die vorliegenden durch eine ungewöhnliche Phantasie der Erfindung aus. Der Verf. hat die alten Schmiedearbeiten gründlich studirt und, was an ihnen zu lernen ist, in seinen Entwürfen glücklich verwertet. Er bietet sehr hübsche und originelle Motive, die sich dankbar auch anderweitig verwenden lassen. So z. B. zeigen die Schäfte von Ständern (für Laternen, Kleiderhalter etc.) manchen neuen und hübschen Gedanken; auch die Ausgestaltung der freien Rankenendigungen in Tierleiber, die einander bekämpfen oder sich jagen, ist wiederholt glücklich verwendet. In technischer Hinsicht stellen die Vorlagen hohe Anforderungen an den Schlosser und dürften nicht ganz billig zu stehen kommen. Für grössere leistungsfähige Werkstätten mit zahlungsfähigem Kundenkreis werden sie teils als direkte Vorbilder, teils zu anregendem Studium gleich von Nutzen sein.

—y—. Von dem bei E. A. Seemann in Leipzig erschienenen **Handbuch der Ornamentik** von Professor *Franz Sales Meyer* erschien vor kurzem die *dritte Auflage.* Sie ist wie die zweite eine im wesentlichen unveränderte. Der ganz ausserordentliche Erfolg, den dieses Werk, das den ersten Band der Seemannschen Kunsthandbücher bildet, aufzuweisen hat, erklärt sich aus der klaren Anordnung und Übersichtlichkeit, mit dem das ganze Gebiet der Ornamentik auf 300 Tafeln mit vorzüglich gezeichneten Darstellungen von dem an der Karlsruher Kunstgewerbeschule wirkenden Verfasser vorgeführt wird, abgesehen von der Billigkeit des Preises (9 Mark), der es jedem auf dem Gebiete der dekorativen Kunst thätigen Künstler und Gewerbtreibenden möglich macht, sich dieses vortreffliche Vademecum anzuschaffen.

P. van der Burg, *Die Holz- und Marmormalerei,* ein praktisches Handbuch für Dekorationsmaler. Zweite Auflage. 148 S. 8⁰. mit einem Atlas von 36 Tafeln in Folio. Weimar 1890, B. J. Voigt. Preis 15 Mark.

F. S. Diese Übertragung aus dem Holländischen hat in wenig Jahren eine zweite Auflage erlebt, was dafür spricht, dass ein praktisches Bedürfnis für die Veröffentlichung vorgelegen hat. Die Tafeln bringen in Farbendruck Muster von Maserirung und Marmorirung, wobei die bekannteren Möbelhölzer und meist verwendeten Marmorsorten Berücksichtigung gefunden haben. Einige Tafeln in Schwarzdruck veranschaulichen die nötigen Geräte und deren Handhabung. Der Text erläutert zunächst die Tafeln, bringt aber auch allerlei anderes über die nachzubildenden Materiale und über andere Zweige der dekorativen Malerei, so z. B. über Vergolden, Bronziren, Schriften u. s. w. Den Schluss bildet eine Auslassung über die Bedeutung der Farben und über allegorische Darstellungen, was dem Hauptinhalt gegenüber etwas weit hergeholt erscheint. Der Preis ist gegenüber dem Gebotenen sehr mässig zu nennen.

F. Jännicke, *Handbuch der Glasmalerei.* 298 S. 8⁰. Mit 31 Illustrationen im Text. Stuttgart 1890, P. Neff. Preis 4 M. 50.

F. S. Der ausserordentlich rührige Verfasser reiht hiermit seinen bekannten früheren Veröffentlichungen eine weitere an. Der Hauptzweck des Buches dürfte wohl der sein, dem Kunstfreund einen Einblick in die Technik der Glasmalerei zu verschaffen und ihn über alles Einschlägige zu belehren. Dazu erscheint das Werkchen auch vollständig angethan. Die Einleitung befasst sich mit der geschichtlichen und technischen Entwicklung der halbvergessenen und nun wieder zu neuen Ehren gelangten Kunst. Eine theoretischer Teil beschreibt das Material, die Farben und Geräte. Der praktische Teil schildert die verschiedenen Verfahren in Hinsicht auf die vorbereitenden Arbeiten, auf die eigentliche Malerei, sowie auf das Einbrennen, Verbleien, Armiren u. s. w. Der reichhaltige Inhalt gegenüber dem billigen Preise empfiehlt das Buch von selbst.

F. Jännicke, *Figuren- und Blumenmalerei.* 310 S. 8⁰. Stuttgart 1889, Paul Neff. Preis 4 M. 50.

F. S. Das vorliegende Buch ist eine Ergänzung der „Aquarellmalerei" des nämlichen Verfassers. Während diese sich nur mit der Landschafterei und Architektur befasst, so werden hier auch in Bezug auf die Porträt-, Genre-, Tier- und Stilllebenmalerei die nötigen Anleitungen gegeben. Das

Buch bringt zunächst einige einleitende Kapitel, befasst sich sodann mit dem Material und der Theorie und Ästhetik, um schliesslich im praktischen Teil in die eigentliche Technik einzuführen. Die Aquarellmalerei ist viel gekauft und benützt worden, so dass auch dieser Ergänzung, die übrigens abgeschlossen und selbständig erscheint, auch eine gute Aufnahme zu teil werden dürfte.

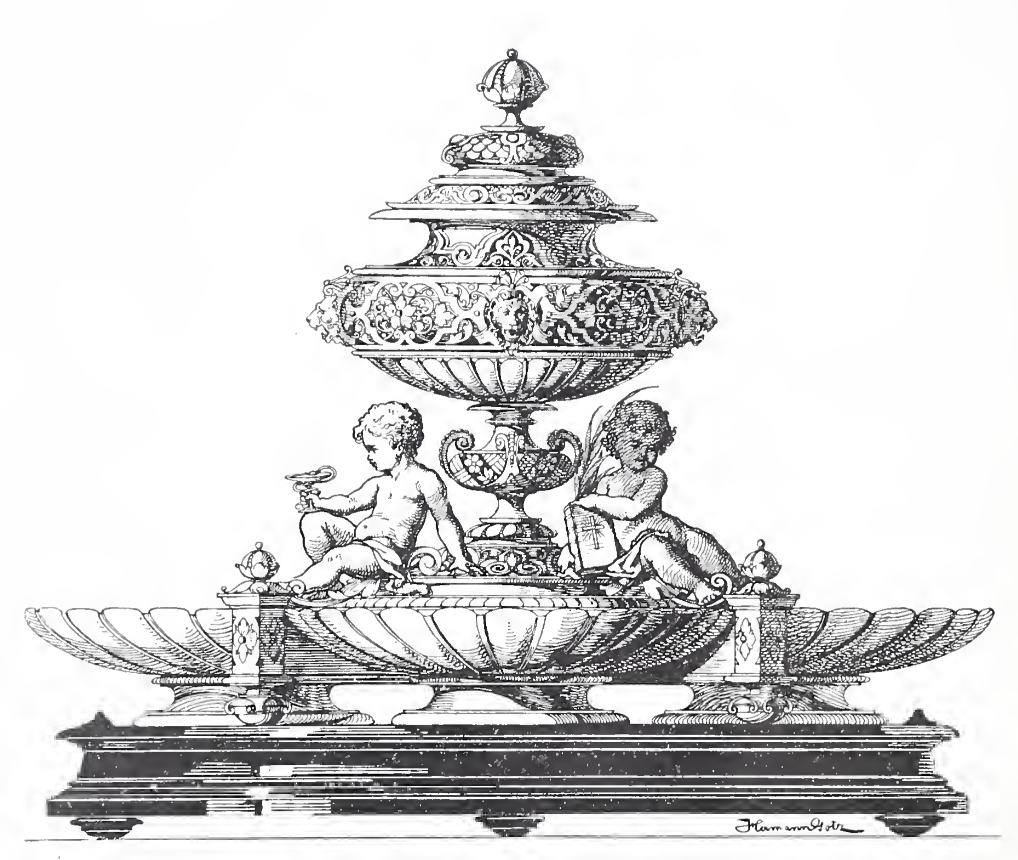
Th. Reineck, *Die Grundformen der gebräuchlichsten Firmenschriften.* Ein Hilfsbuch für Firmenschreiber, Dekorations- und Porzellanmaler, Bildhauer etc. 25 Grossplanotafeln mit 46 Alphabeten nebst zugehörigen Ziffern. Zweite Auflage. Weimar 1890, B. J. Voigt. Preis 8 Mark.

Die bekannteren alten und neuen Zierschriften, wie sie sich für die Firmenmalerei eignen, sind in dieser Veröffentlichung in genügend grossem Massstab zusammengestellt. Was für die praktische Verwertung ganz besonders von Vorteil erscheint, das sind die beigegebenen Einteilungen der Schrift und die äusserst einfach angeordneten Hilfsliniensysteme. Dem ausführenden Schriftenmaler und Steinhauer ist es zweifellos weniger um Typen von hervorragender Schönheit zu thun, als um die Möglichkeit einer leichten und schnellen Übertragung. In diesem Sinne kann das preiswürdige Werk nur empfohlen werden. F. S.

P. — *Berlin.* In der *Ausstellung niederländischer Bilder aus Privatbesitz* waren zur Ausstattung der Räume eine Anzahl Möbel aus der Zeit herangezogen und eine grössere Gruppe *Delfter Fayence* zur Aufstellung gelangt. Über letztere berichtete Herr Lippmann in der Märzsitzung der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft. Wir haben zwei nebeneinander herlaufende künstlerische Strömungen zu unterscheiden: einmal die durch die japanisch-chinesische Einfuhr veranlasste japanisch-chinesische Renaissance, sodann die spezifisch holländische Poterie. Zwischen beiden liegen die Vermittelungsversuche. Bredius machte dem Vortragenden die interessante Mitteilung, der Ursprung der holländischen Poterie sei darauf zurückzuführen, dass italienische Meister sich in Holland etablirt hätten. Ein Beweis hierfür ist jedoch noch nicht erbracht. Die ältesten holländischen Meister, die wir konstatiren können, fallen etwa um das Jahr 1600. Die Blüteepoche der holländischen Keramik aber umfasst die Zeit von 1650—1720. Später verliert sie ihre Selbständigkeit und sucht andere Fabrikationsarten nachzuahmen. Zu den eigentlichen Malern auf der Fayence — Blau auf weissem Grund — zählen u. a.: *Abraham de Kooge,* auf der Ausstellung durch eine Soldatenscene vertreten; *Theodorus Witzenburgh* (grosser Teller mit Mittelbild und den vier Jahreszeiten auf dem Rande); *Frederik van Fytom,* wohl der vorzüglichste unter ihnen, von dem sich im Amsterdamer Museum eine etwa 80 cm hohe bezeichnete Platte befindet und von dem auf der Ausstellung eine Folge von Landschaften zu sehen war. Von *Jan Verhaes,* einem späteren Meister, konnte nichts ausgestellt werden. Neben diesen Malern geht einher eine grosse Anzahl blosser Kunsttöpfer. Abgesehen davon, dass die besten unter ihnen, freilich oft in sehr mangelhafter Weise, ihre Erzeugnisse mit Marken versehen, besitzen sie so ausgeprägte charakteristische Eigenheiten, dass man sie auf Grund der letzteren allein genügend unterscheiden kann. So hauptsächlich: *Adrian Pynacker, Zacharias Dextra, Justus Brauer* u. s. w. In neuerer Zeit haben viele Fälscher sich der Delfter Vorbilder bemächtigt und ganz ausserordentliche Imitationen geliefert. Die Farbe des echten Delft freilich erreichen selbst die besten unter ihnen, wie etwa Samson in Paris nicht, was man aber nur durch unmittelbare Vergleichung mit Originalen erkennt. Nicht zu den Fälschungen zu rechnen sind die Produkte der neugegründeten Delfter Fabrik, welche lediglich die alte holländische keramische Kunst fortzupflegen die Tendenz hat. Im ganzen ist die Blüte der Delfter Kunst auf der Ausstellung gut vertreten. Zwar fehlen, abgesehen von einigen Stücken aus königl. Besitz, die sehr grossen Vasen und das sogenannte schwarze Delft, das allerdings bloss den Wert einer Kuriosität besitzt. Dagegen weist die Ausstellung einige freiskulpirte Figuren der Delfter Fayence auf, wie man sie selbst in den bedeutendsten Sammlungen vergebens sucht; so einen Dudelsackbläser und einen Merkur von *Pynacker,* die Figur einer vornehm gekleideten Dame etc.

x. — Über die verschiedenen Marmorarten bringt der „Deutsche Steinbildhauer" einen längeren Aufsatz, dem wir Folgendes entnehmen. Die Bezugsquellen des Marmors im Altertum waren die Insel Paros, der Pentelikon bei Athen, die Insel Naxos und die Südspitze von Morea. Von diesen sind der grosskrystallinische von Paros und der von Naxos, welcher noch grösser im Krystalle ist als jener, die wetterbeständigsten. Als Beleg dafür können die aus parischem Marmor gebildeten Dioskuren des Quirinals, die 2000 Jahre lang stehen, gelten, ferner die Kapitäle des Pantheons und des Sonnentempels, die von Naxos stammen. Der pentelische Marmor dagegen ist weit weniger widerstandsfähig, wie der Parthenon und die Elgin Marbles in London beweisen. Der Marmor von Carrara ist selbst bei den späteren Römern nur selten verwendet worden. Selbst grosse Architekturstücke wie die Basen vom Forum des Augustus, im kapitolinischen Museum die Gesimse vom Sonnentempel sind alle aus griechischem Marmor; auch die wenigen römischen Porträtbüsten, deren Material aus Carrara stammen soll, sind entweder aus der pentelischen oder lakedämonischen Art gefertigt. Dass die Verwendung des griechischen Marmors sehr weitgehend war, beweisen nach den Arbeiten Roms auch die altchristlichen Kirchen von Ravenna, der Residenz der weströmischen Kaiser, die Architekturen von Palermo, Ravello und Bari; ja bis in die Blütezeit der venezianischen Republik verarbeitete man noch griechischen Marmor, wie uns die Markuskirche beweist. Bei den Marmorverwendungen der christlichen Zeit wurde allerdings der Marmor nur ausnahmsweise von den Gewinnungsstellen zugeführt und die meisten Arbeiten aus der unglaublichen Menge älterer Fragmente gefertigt, wofür ja bekanntlich unzählige Belege an den altchristlichen Bauten Italiens vorhanden sind. — Dass hingegen die Venezianer noch im 13. und 14. Jahrhundert den Marmor in Griechenland holten, dürfte darin seinen Grund haben, dass die Seeverbindung dorthin ihnen faktisch näher lag als um Italien herum an die ligurische Küste, der Verkehr nach dem Morgenlande hin ihnen überhaupt gangbarer war. Die allgemeine ausgedehnte Verwendung des carrarischen Marmors beginnt erst mit dem späteren Mittelalter, mit dem Aufblühen der toskanischen Städte. Dass die carraresischen oder lunensischen Brüche zur Zeit der Renaissance sich noch im Anfangsstadium befanden, belegt uns Michelangelo, indem er berichtet, mit welchen Schwierigkeiten er zu kämpfen hatte, um die Steine zu den Figuren für das Grabmal des Papstes Julius II. zu gewinnen. Der tirolische Marmor nun, der in Laas gebrochen wird, ist dem parischen und der Sterzinger dem aus Naxos so ähnlich, dass selbst genaue Kenner die griechischen und tirolischen Sorten kaum auseinander zu halten vermögen. Diese Ähnlichkeit der Struktur lässt vermuten, dass auch die Beständigkeit der tirolischen Arten ähnlich der der griechischen Sorten sei. In der That sprechen für diese Vermutung das

Portal der Kapelle im Schlosse Tirol bei Meran, der Chor der Pfarrkirche in Laas, beide aus dem 11. Jahrhundert, ferner viele alte Architekturteile, wie Kirchenportale und gotische Türme im Etschthale, welche eine ähnliche gelblich warme Patina zeigen wie der griechische Marmor und alle vorzügliche Erhaltung aufweisen. Anderseits zeigen die Stücke aus carrarischem Marmor, besonders wenn sie im Freien stehen, eine verhältnismässig rasche Verwitterung. Michelangelo's David, der vor mehreren Jahren von seinem freien Standpunkte unter Dach und Fach gebracht wurde, ist ein deutlicher Beweis dafür. Die Gruppen der Schlossbrücke in Berlin (1853) hat man durch Überzüge von Wasserglas vor der Zerstörung etwas zu schützen versucht, aber mit zweifelhaftem Erfolge. Das Monument des Herzogs von Braunschweig in Genf (1877), bei welchem carrarischer Marmor im Freien verwendet ist, drohte wegen der Unbeständigkeit des Materials baufällig zu werden, so dass die Stadt Genf genötigt ist, das Gebäude abzutragen und das Material zum Teil durch anderes zu ersetzen.



Salzfass, entworfen von HERMANN GÖTZ



Zinnkanne.
Im Besitz des Kunstgewerbemuseums in Karlsruhe.
$1/2$ der natürlichen Grösse.



Zinnkanne.
Im Besitz des Kunstgewerbemuseums in Karlsruhe.
Aufgenommen und gezeichnet von H. Lösch.
Halbe Originalgrösse.

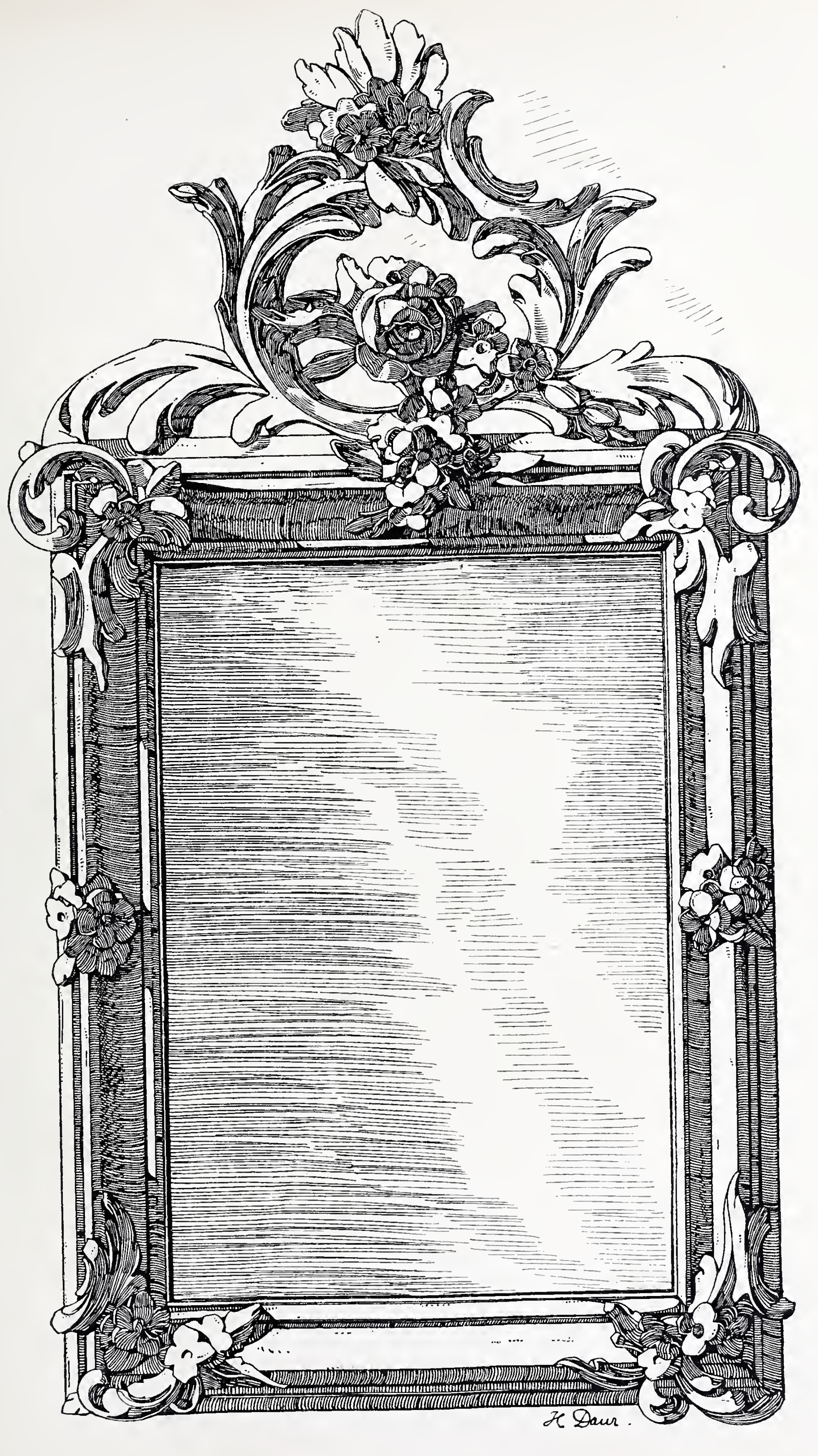






3 Füllungen. — Rheinlande, 15. Jahrh.





Holzgeschnitzter Rahmen.

München, Nationalmuseum.

Aufgenommen von H. Daur in Furtwangen.

$^2/_3$ der Originalgrösse.









